



Instituto Politécnico de Tomar – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
(Departamento de Geologia da UTAD – Departamento de Território, Arqueologia e Património do IPT)

Mestrado em
ARQUEOLOGIA PRÉ-HISTÓRICA E ARTE RUPESTRE

Dissertação final:
**AS PINTURAS DO ABRIGO DO
TCHITUNDU-HULU MUCAI**

UM CONTRIBUTO PARA O CONHECIMENTO DA ARTE RUPESTRE
DA REGIÃO

JOSÉ BENJAMIM CAEMA FERNANDES
VOLUME I

Orientadores: Professor Doutor Luís Miguel Oosterbeek
Professor Doutor Hipólito Collado Giraldo

Ano académico 2012/2014

AGRADECIMENTOS

A materialização deste mestrado só foi possível, em primeiro lugar, graças a todo o apoio prestado pela Dra. Rosa Cruz e Silva, Ministra da Cultura da República de Angola que, mais do que todo o apoio material, foi a pessoa de quem as palavras de reconhecimento e solidariedade pelo trabalho que vinha-mos desenvolvendo, fizeram com que eu me mantivesse neste sector, numa altura em que eram completamente desmotivadoras as condições de trabalho. Naquela altura pudemos compreender (eu e o meu antigo Director, Martinho Jamba) o poder que tem uma palavra de reconhecimento e apreço; foi isto o que me motivou a prosseguir.

Os meus agradecimentos estendem-se à todos os sectores do Ministério da Cultura, muito particularmente ao Gabinete da Senhora Ministra, ao Gabinete de Protocolo, ao Gabinete de Intercâmbio Internacional e ao Gabinete de Estudos Planeamento e Estatística, por todo o apoio prestado. Agradeço igualmente ao Governo da Província do Namibe pelo apoio.

Agradeço profundamente a minha família, por ter sido e continuar sendo meu maior suporte; agradeço por todo o apoio prestado e sacrifícios consentidos.

Agradeço muito especialmente ao meu orientador, Professor Doutor Luís Oosterbeek pela dedicação e profissionalismo, pela paciência e disponibilidade, por ter sido um verdadeiro orientador. De igual modo agradeço ao professor Hipolito Collado por todo o apoio prestado. Agradeço à todos os meus professores, com destaque à Professora Mila Simões que, de forma incansável, prestaram todo o apoio. Agradecimentos são extensivos à todos os funcionários do Museu de Mação, do ITM (Instituto Terra e Memória) e do GRI, porque o vosso apoio e carinho foram fundamentais durante a minha estadia em Mação. Agradeço de forma muito especial a Sara Garcês e a Cristina Martins, por terem sido meus grandes suportes; aprendi muito convosco; aos verdadeiros amigos de Mação, muito obrigado.

Grande parte daquilo que sei hoje sobre a Arte Rupestre Africana, só foi possível graças aos apoios de pessoas como Catherine Namono, Benjamin Smith, Albino Jopela e Décio José, que nunca hesitaram em apoiar-me sempre que precisei. A lista de agradecimentos é interminável. Muito obrigado a todos que apoiaram-me, mas que não os pude citar aqui. Saibam que não me esqueci de vós.

À memória de meu pai, Adriano Fernandes.

RESUMO

Os estudos ligados à Arqueologia angolana, levados a cabo por vários estudiosos ao longo dos últimos sessenta anos, em várias regiões do território angolano, revelaram o grande potencial arqueológico que o país possui.

A província do Namibe revelou e ainda tem estado a revelar uma grande riqueza no campo arqueológico, com várias estações de indústria lítica e arte rupestre espalhadas em quase toda a extensão da província, desde o limite norte ao limite sul, facto que comprova a antropização deste território, desde tempos muito recuados.

Importa realçar que, na actual fase de estudos da arte rupestre, o Namibe é das províncias de Angola que maior número de sítios revelou.

A estação do Tchitundu-hulu compreende 4 sítios: Tchitundu-hulu Mulume (gravuras expostas ao longo da superfície rochosa, bem como um abrigo com pinturas no alto do morro), Tchitundu-hulu Mucai (pinturas no interior do abrigo e gravuras no cimo do morro), Pedra da Zebra e Pedra da Lagoa (ambas com gravuras).

As dificuldades impostas pelo rigor do clima desértico, nomeadamente a escassez de água em grande parte da extensão do território e a existência (de forma temporária) desse recurso, assim como de uma rica fauna e flora na região, teriam sido, provavelmente, algumas das razões que atraíram para o local diversos grupos humanos que terão interagido culturalmente durante séculos ou mesmo milénios. Mas esta possibilidade apenas poderia ser comprovada mediante rigorosos estudos arqueológicos com recurso, de entre outros, à estudos polínicos.

Por outro lado a geomorfologia da região, caracterizada pela existência de várias formações rochosas e abrigos sob rocha terá sido, provavelmente, outro dos factores que contribuiu para que os gravadores e pintores deixassem suas marcas naquela paisagem.

Ao longo de vários séculos este território terá sido, provavelmente, palco de vários eventos de natureza política, social e cultural, resultantes da mobilidade de grupos humanos que aí confluíram.

Assim sendo, as pinturas do Tchitundu-hulu Mucai podem reflectir, de certa forma, manifestações culturais de determinada comunidade humana ou resultado da interacção entre grupos culturalmente distintos que teriam usado o abrigo em diferentes períodos de tempo, tendo deixado marcas que hoje podem reflectir aspectos ligados à vida, história e à aspectos etnológicos destas mesmas comunidades.

O clima desértico, caracterizado pelas variações extremas de temperatura, a exposição ao sol e às demais intempéries, infiltrações das águas da chuva, assim como a acção humana, têm sido apontados como prováveis factores na base da degradação que se assiste nas pinturas e gravuras.

É necessário que medidas de protecção e conservação sejam implementadas no sentido de retardar cada vez mais, ou mesmo eliminar os factores de degradação da arte rupestre, de modos que este bem seja usufruído, não apenas pela actual geração, mas também pelas gerações vindouras.

Por outro lado, é necessária a definição de acções que tornem a arte rupestre rentável sob ponto de vista económico, através da exploração do turismo cultural, tendo em consideração os benefícios económicos e sociais para as comunidades locais.

Mas a exploração do sítio no âmbito do turismo cultural, poderia acarretar certos riscos para a integridade das pinturas ou mesmo para integridade cultural das comunidades que, no essencial, continuam a viver da mesma forma que seus antepassados.

Para tal, torna-se imperioso a construção de um plano de gestão, no âmbito da consciencialização, que assegure o equilíbrio entre a fruição e a protecção da arte rupestre, de modos a garantir a sua conservação para as futuras gerações.

Palavras-chave: Arte rupestre; História; Arqueologia;

ABSTRACT

The studies linked to the Angolan Archaeology carried out by various scholars over the past sixty years, in various regions of Angola, revealed the great archaeological potential the country has.

The Namibe province revealed and still has been revealing a great richness in archaeological remains, with several sites (lithic industry and rock art) spread over almost all extension of the province, from the northern boundary to the southern boundary, which proves the anthropization of this territory, since very ancient times. At this stage of rock art studies, Namibe province is the region in Angola which has showed the largest number of sites.

Tchitundu-hulu comprises four sites: Tchitundu-hulu Mulume (engravings exposed along the rocky surface, as well as a shelter with paintings on the hill), Tchitundu-hulu Mucai (paintings inside the shelter and engravings on the top of hill), Pedra da Zebra and Pedra da Lagoa (both with engravings).

The difficulties imposed by the rigor of the desert climate, including water shortages and the (temporary) existence of water, as well as a rich fauna and flora in the region, would have probably been some of the reasons that attracted to the site several human groups that have interacted culturally for centuries or even millennia. On the other hand the geomorphology of the region, characterized by the existence of various rock formations and rock shelters, has been another factor that contributed for the engravers and painters to leave their marks in that landscape.

Over several centuries this territory has probably been the stage of various events (political, social and cultural), resulting from of human groups that converged on the site.

Thus, the paintings from Tchitundu-hulu Mucai may reflect, to some extent, cultural manifestations of specific human community or result from interactions between culturally distinct groups that have used the shelter in different periods of time, leaving marks that can now reflects aspects linked to the life, history and ethnological aspects of these same communities.

The desert climate characterized by extreme variations in temperature, exposure to sunlight and other weathering, infiltration of rain water, as well as human action, have been identified as likely factors behind the deterioration we are seeing in paintings and engravings.

It is necessary, for the protection and conservation, to implement measures to slow down, or even eliminate the degradation factors of rock art in the way that this well be

enjoyed, not just by current generation but also by future generations. On the other hand, it is necessary to implement actions that make the rock art profitable economically, through the exploration of cultural tourism, taking into account economic and social benefits to local communities.

But the exploitation of the cultural tourism could entail certain risks to the integrity of the paintings or even to cultural integrity of communities that essentially, continue to live the same way their ancestors.

It is imperative to build a management plan to raise awareness, which strikes a balance between enjoyment and protection of rock art in way to ensure their preservation for future generations.

Keywords: rock art; history; Archaeology;

Índice

Agradecimentos	i
Dedicatória	ii
Resumo	iii
Abstract	v
Índice	vii
Nota explicativa	ix
Lista de figuras	x
Lista de tabelas	xiii
Abreviaturas	xiv
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I. CARACTERIZAÇÃO DA PROVÍNCIA DO NAMIBE	4
1.1. Fisiografia	5
1.1.1. Localização Geográfica	5
1.1.2. Geomorfologia	7
1.1.3. Hidrografia	8
1.1.4. Geologia	11
1.1.5. Clima	13
1.1.6. Vegetação.....	15
1.2. População	18
1.2.1. Os Povos Pré-Bantu	18
1.2.2. Os Bantu	21
CAPÍTULO II. HISTÓRIA DAS PESQUISAS	28
2.1. O quadro da pesquisa em Angola.....	28
2.2. O Namibe-Contexto arqueológico	34
2.3. Tchitundu-hulu	52
2.3.1. Povoamento	54

2.3.2. Arte Rupestre.....	59
CAPÍTULO III. METODOLOGIA	66
CAPÍTULO IV. TCHITUNDU-HULU MUCAI	75
4.1. Contexto geográfico	75
4.2. Descrição do abrigo	75
4.3. A arte rupestre	77
4.3.1. Motivos	84
4.3.2. Cenas	87
4.3.3. Técnicas de execução	91
4.3.4. Os pigmentos	92
4.3.5. Cronologia	98
4.3.6. Estado de conservação	100
4.4. Discussão dos resultados obtidos	103
CAPÍTULO V - GESTÃO DO SÍTIO NO QUADRO DO TERRITÓRIO	111
5.1. Critérios Para a Classificação como Património ou Monumento Nacional.....	111
5.2. Critérios Para a Classificação como Património Mundial.....	114
5.3. Critérios Para Elaboração de um Plano de Gestão.....	117
5.4. Socialização do Conhecimento.....	120
CONCLUSÃO	124
BIBLIOGRAFIA.....	125

NOTA EXPLICATIVA

Os nomes de grande parte dos grupos étnicos de Angola são escritos de forma “aportuguesada”, por razões sobejamente conhecidas, agravadas pelo facto de não existir ainda uma uniformização na grafia das chamadas “línguas nacionais”. Provavelmente, ao ler este trabalho, o leitor se vai deparar com alguns destes casos, como a presença de grafias diferentes para designar o mesmo grupo.

Daí que, torna-se necessário esclarecer que os termos fora do parênteses representam a grafia em português, enquanto que os que se encontram dentro do parênteses em itálico e negrito correspondem a forma linguística e foneticamente adequada de escrever e designar estes povos. Neste trabalho consideramos as duas formas, o que esperamos não criar quaisquer dificuldades ao leitor. Assim:

- ✓ Cuepe - (***Ova-kwepe***);
- ✓ Cuvale- (***Ova-kuvale***);
- ✓ Herero/Helelo- (***Ova-Helelo***);
- ✓ Cuissi - (***Ova-kwisi***)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa de Angola	4
Figura 2: Localização e limites do Namibe	5
Figura 3: Divisão Administrativa do Namibe	6
Figura 4: Relevo e Geomorfologia de Angola	8
Figura 5: Principais bacias hidrográficas do Namibe	10
Figura 6: Carta Geológica do Namibe	13
Figura 7: Clima de Angola,.....	15
Figura 8: Welwitschia Mirabilis	16
Figura 9: Distribuição das formações vegetais do Namibe	17
Figura 10: Zonas Ecológicas de Angola	35
Figura 11: Estações Arqueológicas da Idade Média da Pedra do Namibe	36
Figura 12: Estações da Later Stone Age no Namibe	37
Figura 13: Machados Acheulenses	38
Figura 14: Chopping Tool da Ponta Negra	39
Figura 15: Indústria Mesolítica do Tchitundu-hulu	41
Figura 16: Gravuras de Tchipopilo	43
Figura 17: Pinturas do Abrigo I de Makahama	43
Figura 18: Pinturas do Abrigo II de Makahama	44
Figura 19: Pinturas do Abrigo de Múkua I	44
Figura 20: Pinturas de Manankombo	45
Figura 21: Pinturas de Onkaka	45
Figura 22: Pinturas de Kenguerera I	46
Figura 23: Pinturas de Kenguerera II	46
Figura 24: Pinturas de Vihailo I	47
Figura 25: Pinturas de Vihailo II	47
Figura 26: Pinturas de Tchikotowe	48
Figura 27: Pinturas de Muliolila	48

Figura 28: Gravuras de Tchitundu-hulu Mulume	49
Figura 29: Pintura de Tchitundu-hulu Mucai	49
Figura 30: Gravuras da Pedra da Lagoa	50
Figura 31: Pinturas de Múkua II	50
Figura 32: Pinturas de Monte Negro	51
Figura 33: Pinturas de Lumbundjo	51
Figura 34: Localização da Estação de Tchitundu-hulu	53
Figura 35: Rio Tchitundu-hulu com Campos agrícolas	55
Figura 36: Rio Tchitundu-hulu, habitações e Currais	56
Figura 37: Campos Agrícolas	56
Figura 38: Tchitundu-hulu Durante Época Chuvosa	57
Figura 39: Tchitundu-hulu Durante Época Seca	58
Figura 40: Posição Relativa dos Sítios do Tchitundu-hulu	59
Figura 41: Vista Oriental da Paisagem em torno do Tchitundu-hulu	68
Figura 42: Vista Sul da Paisagem em torno do Tchitundu-hulu	68
Figura 43: Figura do Tchitundu-hulu Mucai	72
Figura 43.1: A mesma Figura após manipulação no “ImageJ”	72
Figura 43.2: Decalque digital da Figura	72
Figura 44: Figura do Tchitundu-hulu Mucai	73
Figura 44.1: Desenho Sobre Foto da Mesma Figura	73
Figura 44.2: Decalque Digital da Figura	74
Figura 45: Sobreposição de Motivos	74
Figura 46: Abrigo do Tchitundu-hulu Mucai	76
Figura 47: Entrada Direita do Abrigo	79
Figura 48: Entrada Esquerda do Abrigo	79
Figura 49: Primeiro Grupo de Pinturas	80
Figura 50: Segundo Grupo de Pinturas	81
Figura 51: Terceiro Grupo de Pinturas	81
Figura 53: Provável Felino em cena de caça (predação).....	88

Figura 54: Provável Cena de Caça ou Iniciação Masculina	88
Figura 55: Provável Cena de Acasalamento	89
Figura 56: Provável Cena de Caça	90
Figura 57: Provável Cena de Caça	91
Figura 59: Expansão de Fungos no Abrigo	101
Figura 60: Zonas de Infiltração de Água	101
Figura 63: Palestra Sobre Protecção do Tchitundu-hulu	122
Figura 64: Visita com representantes da Comunidade Local	123

LISTA DE TABELAS

Figura 52: Tabela Representativa dos Motivos do Abrigo	85
Figura 58: Tabela de Classificação das Figuras de Acordo a Tonalidade	94
Figura 61: Similaridade de Motivos em Diferentes Regiões de África	106
Figura 62: Sobreposição de Motivos	109

ABREVIATURAS

IEPHA/MG- Instituto Estadual do Património Histórico e Artístico de Minas Gerais

IPT- Instituto Politécnico de Tomar

ITM- Instituto Terra e Memória

GRI- Gabinete de Relações Internacionais

PDIPN- Programa de Desenvolvimento Integrado da Província do Namibe

UTAD- Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

INTRODUÇÃO

Em Angola, apesar do seu potencial arqueológico existente, grande parte dos estudos arqueológicos desenvolvidos e conhecidos foi realizado ainda no período colonial, uma época em que o desenvolvimento técnico e tecnológico não permitia uma melhor abordagem do tema, se comparadas com a realidade actual. O primeiro estudo sobre arte rupestre do Tchitundu-hulu, por exemplo, foi feito em 1953 por Camarate França; o mais conhecido livro sobre arqueologia angolana, de Carlos Ervedosa, foi publicado em 1980 e ainda hoje é a principal referência global para a caracterização da arqueologia angolana.

Após 1975 (ano que marca o alcance da independência de Angola) assistiu-se a quase uma estagnação nas investigações arqueológicas, em consequência da grande instabilidade social criada pela guerra civil que assolou o país. Dos poucos trabalhos produzidos no período pós-independência, destacam-se os de Manuel Gutierrez que desenvolveu várias pesquisas arqueológicas em Angola, tendo produzido relevantes publicações que, juntamente com os trabalhos produzidos nas décadas de 50, 60 e 70 do Século XX, têm servido de suporte às actuais investigações ligadas ao tema.

Importante é realçar que muitos dos trabalhos feitos na época colonial foram desenvolvidos por pessoas que não eram especialistas em arqueologia ou em arte rupestre. Por outro lado, acreditamos que o desenvolvimento técnico e científico da época não permitia um estudo mais detalhado, comparativamente ao que se pode fazer hoje, apesar do grande esforço empregue por estes profissionais. Para além disso, as condições do próprio meio ambiente podem ter-se alterado de alguma forma, facto que pode ter tido alguma influência na integridade das pinturas e gravuras.

A Arte Rupestre é uma das mais antigas formas de manifestação cultural da Humanidade. Elas permitem-nos estabelecer uma ligação com o passado, uma vez que, compreendendo o seu significado, podemos conhecer melhor a vida das sociedades que às produziu.

Localizado na província do Namibe, mais precisamente no município do Virei, o Tchitundu-Hulu é uma estação composta por quatro sítios: Tchitundu-Hulu Mulume, Tchitundu-Hulu Mucai, Pedra das Zebras e Pedra da Lagoa.

Os motivos representados, a disposição espacial, os jogos de cores e a paisagem escolhida ou imposta pela natureza podem atrair, sem dúvidas, qualquer apaixonado pelo estudo dos vestígios do passado e pode, de certa forma, revelar a riqueza da produção artística e das manifestações culturais das comunidades que as produziu.

Relativamente à estação do Tchitundu-hulu, grande parte da atenção foi prestada ao Tchitundu-Hulu Mulume e muito pouco estudo foi feito sobre o Tchitundu-Hulu Mucai, facto que pode ter contribuído para tornar o sítio menos conhecido.

Quanto a conservação, é importante dizer que não existe um levantamento rigoroso do seu estado nem um plano de gestão para o sítio em estudo. Este facto, em nosso entender, pode contribuir para degradação do mesmo, uma vez que as visitas não são realizadas de forma organizada, nem seguidas por guias que orientem os visitantes nos cuidados a terem para preservação das pinturas. Por outro lado, a falta deste plano não permite que as visitas sejam feitas da melhor forma possível (do ponto de vista de conforto para os visitantes), uma vez não estarem criadas condições de acesso nem de acomodação para todo o tipo de visitante que deseja aceder ao sítio.

Toda essa problemática aqui levantada foi objecto de estudo do nosso trabalho procurando, desse modo, dar respostas à estas e outras questões que foram surgindo no decurso da investigação.

Dessa forma, o trabalho procurou atingir os seguintes objectivos gerais:

1. Realizar um estudo preliminar sobre as pinturas do sítio de Tchitundu-hulu Mucai;
2. Desenvolver acções de consciencialização das populações, para salvaguarda e fruição do mesmo.

De forma específica, o trabalho procurou atingir os seguintes objectivos concretos:

1. Fazer um levantamento de sítios arqueológicos e formações naturais da região e particularmente num raio de 20 km em torno do Tchitundu-Hulu Mucai;
2. Fazer um levantamento exaustivo do abrigo;
3. Determinar motivos, estilos e técnicas das pinturas;
4. Fazer desenhos sobre foto/decalques digitais das pinturas;
5. Determinar do estado de conservação da arte e propor medidas de protecção;
6. Construir uma proposta para um plano de gestão (do ponto de vista da consciencialização das comunidades locais).

CAPÍTULO I. CARACTERIZAÇÃO DA PROVÍNCIA DO NAMIBE

Namibe é uma das dezoito (18) províncias de Angola, país que se situa na região Austral do Continente africano, com uma extensão territorial de 1.246.700 km², limitado a Norte pela República do Congo e a República Democrática do Congo, a Leste pela Zâmbia, a Sul pela Namíbia e a Oeste pelo Oceano Atlântico.



Fig.1-Mapa de Angola. Região do Virei, destacada em azul.

Fonte: <http://www.un.org/Depts/Cartographic/map/profile/angola.pdf>

(Modificado)

1.1. Fisiografia

A abordagem fisiográfica diz respeito a apresentação do território, tendo como base as componentes física, geomorfológica, geológica, climática, hidrográfica, vegetação e clima, fazendo uma contextualização que permitirá compreender as dinâmicas ocupacionais do território em estudo.

1.1.1. Localização Geográfica

A província do Namibe localiza-se no extremo sudoeste de Angola, é limitada a Norte pela província de Benguela, a Sul pela fronteira com a Namíbia, a Leste pela província da Huíla e a Oeste pelo Oceano Atlântico. Situa-se entre os paralelos 13° 30' e 17° 15' de latitude Sul e 11° 45' e 13° 30' de longitude Este.

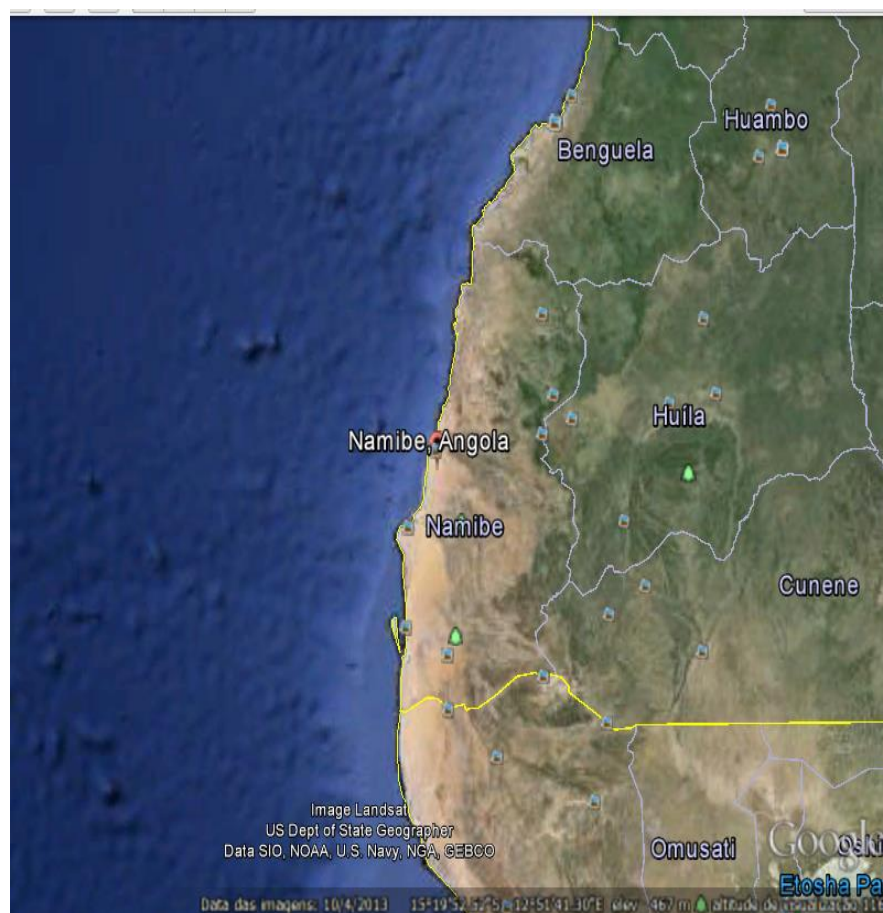


Fig.2. Localização e limites geográficos da província do Namibe.

Fonte: Google Earth

Possui uma extensão territorial de 56.389.km² (PDIPN, 2007).

Administrativamente divide-se em 5 municípios:

- ✓ Namibe;
- ✓ Tômbua;

- ✓ Virei;
- ✓ Bibala;
- ✓ Camucuí

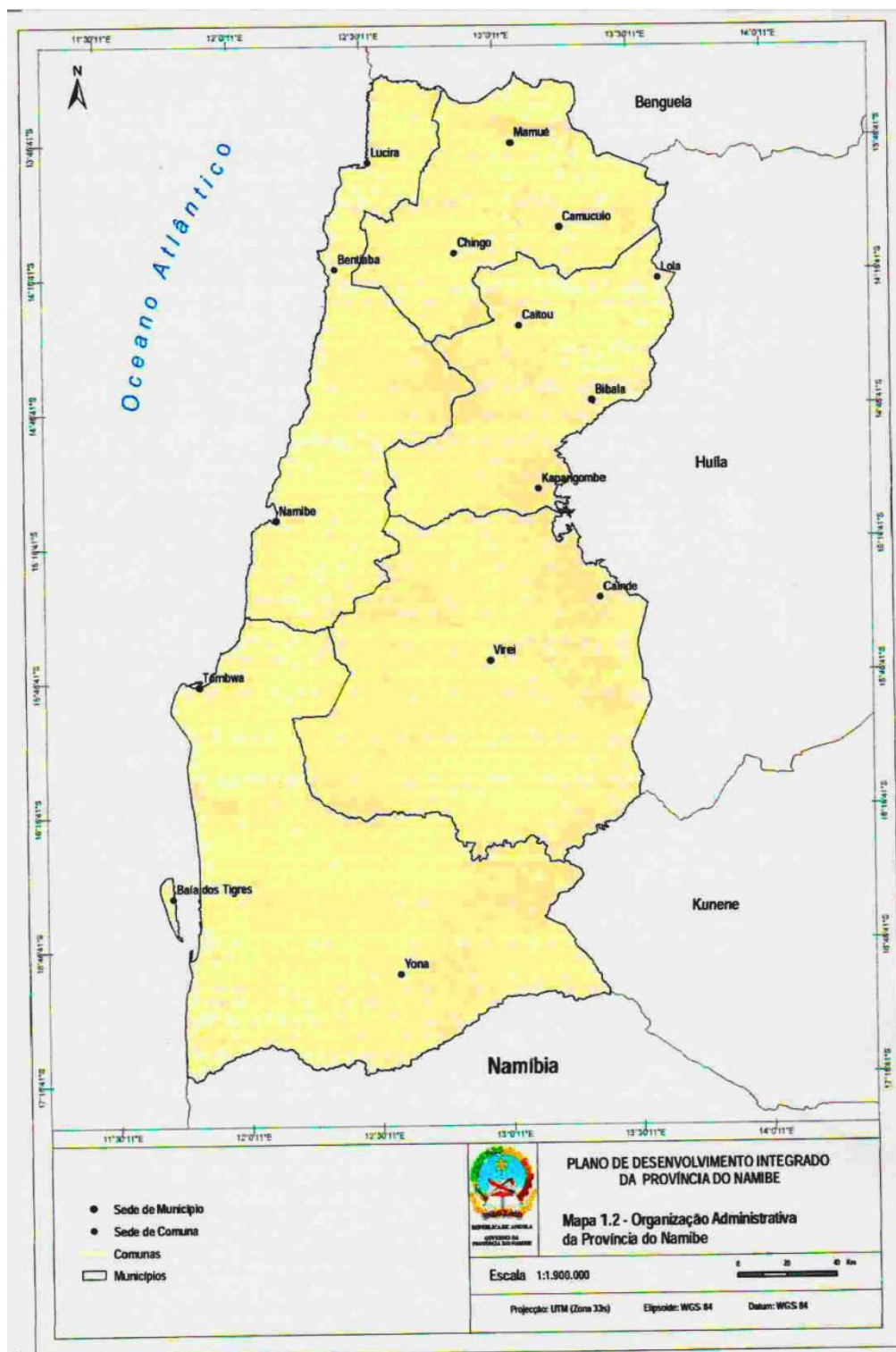


Fig. 3. Divisão Administrativa da província do Namibe.

Fonte: PDIPN (2007)

1.1.2. Geomorfologia

Do ponto de vista geomorfológico, segundo a Missão de Pedologia de Angola (1963), são consideradas cinco zonas distintas, distribuídas no sentido interior-costa da seguinte forma:

- a) Montanha marginal- corresponde ao maciço montanhoso conhecido por serra da Chela, situa-se no limite leste da província e estende-se entre a região norte da Bibala até perto do rio Cunene, ocupando cerca de 7% do território;
- b) Zona de transição, compreendida entre 700 e 1100 m- constitui um nível de aplanção com poucos quilómetros de largura entre Bibala e Rio Curoca, mas apresenta-se bem desenvolvido a Norte da Bibala e na parte Sul da província, entre os rios Curoca e Cunene;
- c) Região central, de cotas compreendidas entre 250 e 700 m compreende uma vasta zona constituída fundamentalmente por formações antigas, correspondendo cerca de 50-60% do território. É caracterizada pela presença das chamadas «ilhas de rochas», originadas pelo rebaixamento da superfície, em resultado da erosão;
- d) Zona planáltica costeira- constituída por formações sedimentares recentes que, em certos casos prolonga-se até à costa;
- e) Zona litoral, de cotas inferiores a 100 m- aqui distingue-se dois terraços de abrasão quaternários, com uma extensão variável.

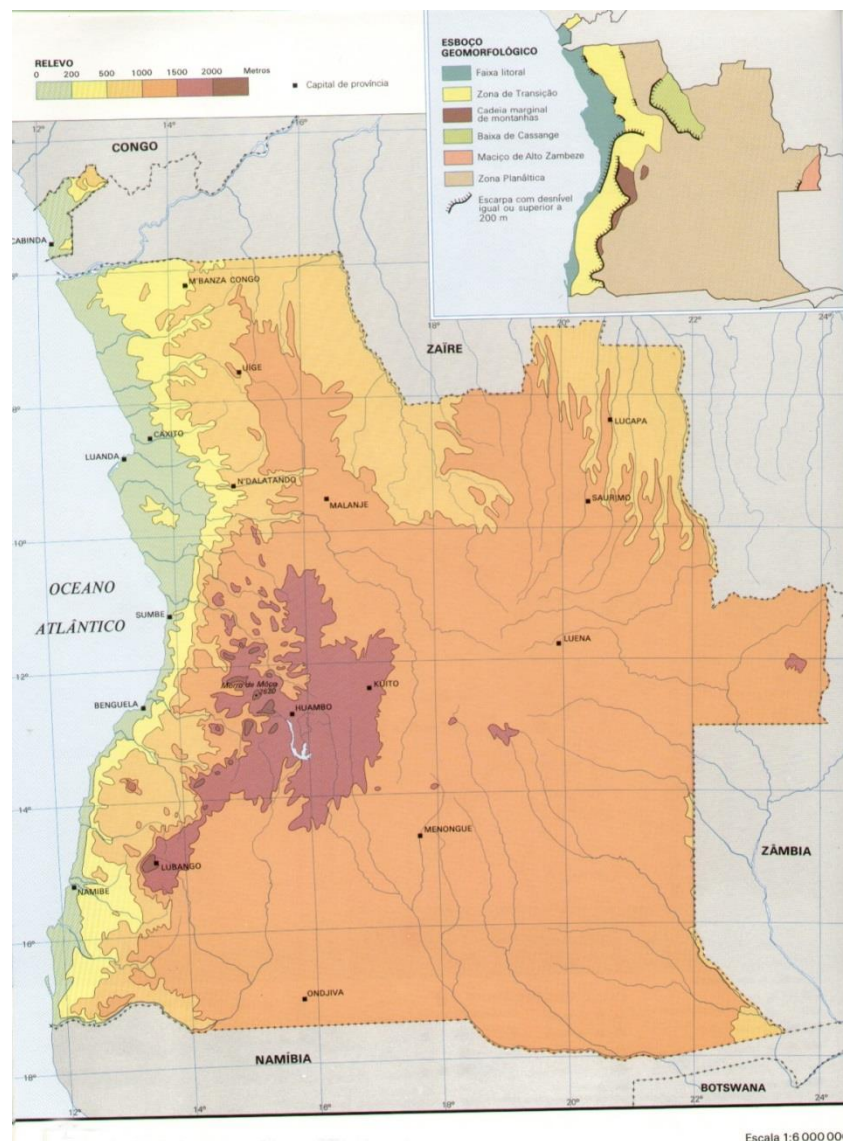


Fig. 4. Relevo e Geomorfologia de Angola

Fonte: Ministério da Educação de Angola (1982)

1.1.3. Hidrografia

Os principais rios que correm na província do Namibe (PDIPN) são, indo do Sul ao Norte:

- ✓ Cunene, não correndo no interior do território da província, serve de limite Sul da mesma, na fronteira com a República da Namíbia. Nasce no Huambo, atravessa a Huíla, percorre a fronteira sul da província do Namibe e desagua no oceano Atlântico a Sul do Tômbua;
- ✓ Curoca, nasce no planalto da Huíla, seu curso superior é conhecido por Pocolo e o seu principal afluente é o Otchifengo. Desagua na baía do Pinda, município do Tômbua;
- ✓ Rio Flamingos;

- ✓ Bero, nasce na província da Huíla e desagua na baía do Namibe;
- ✓ Giraúl, nasce na região da Bibala e desagua próximo a cidade do Namibe;
- ✓ Bentiaba, nasce na serra S-SW da comuna da Lola e desagua na localidade do Bentiaba;
- ✓ Inamangandu, desagua a sul da Lucira. É também conhecido por Chingo, ao longo dos seus cursos médio e inferior;
- ✓ Carunjamba, nasce na Quéria e desagua a sul da comuna da Lucira;
- ✓ Cangala e Catara, no limite Norte da província.

A excepção do Cunene, todos os restantes rios são de curso intermitente, permanecendo secos na maior parte do ano. Seu sistema de vales (CARVALHO, 1961) denuncia paleoclimas mais pluviosos do que o actual.

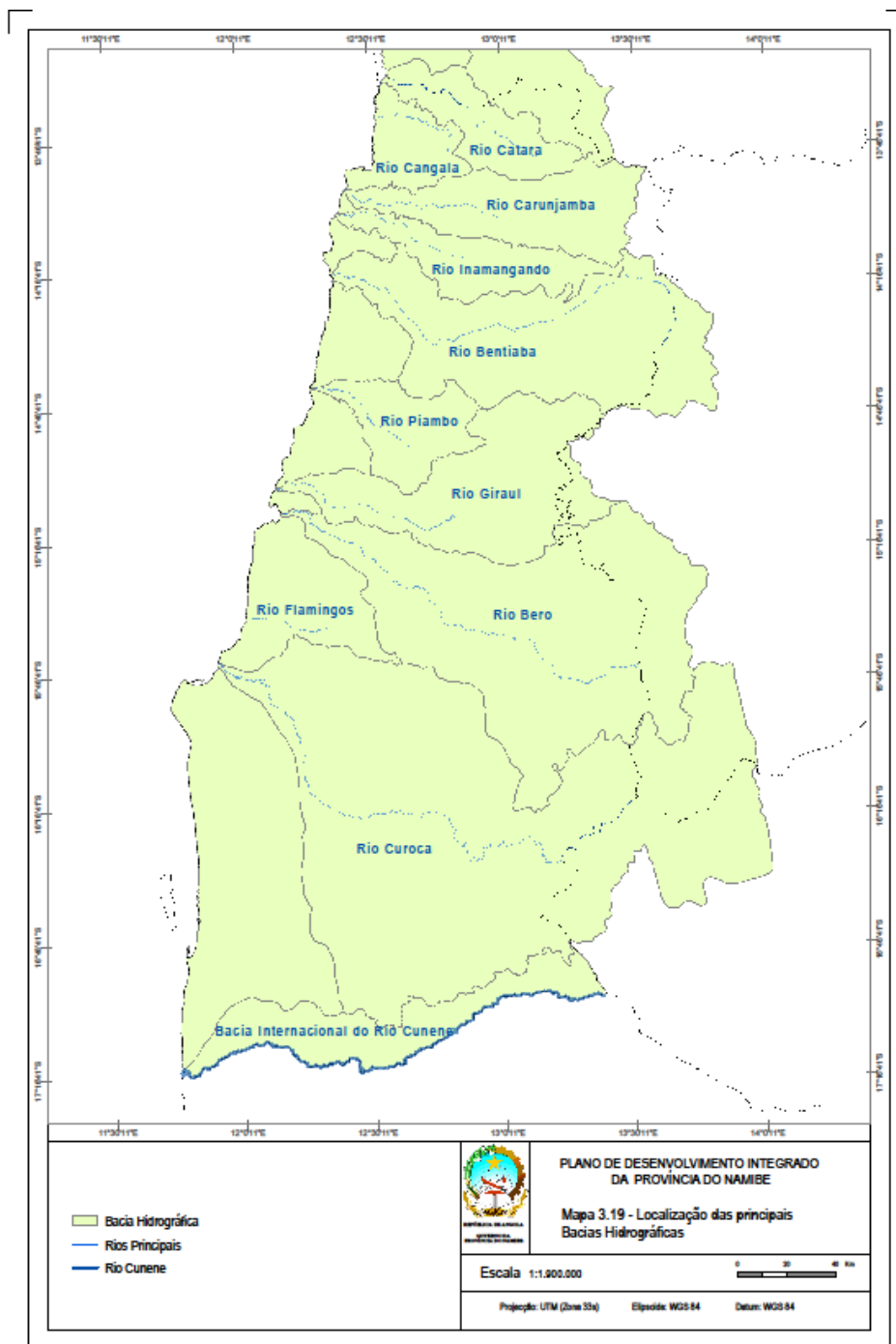


Fig. 5. Localização das principais bacias hidrográficas da província do Namibe.

Fonte: PDIPN (2007)

1.1.4. Geologia

A Missão de Pedologia de Angola (1963) distinguiu, na província do Namibe, as seguintes zonas geológicas que se estendem de oeste para leste:

- ✓ Zona de terrenos sedimentares recentes;
Aqui as formações sedimentares estendem-se, segundo o referido estudo, desde a baía da Lucira até ao rio Cunene sendo que, para norte da baía do Baba predominam as formações cretácicas sobrepostas pelas formações cenozóicas, sobretudo miocénicas. Para região sul do Tômbua estende-se uma grande zona de dunas.
- ✓ Os terrenos antigos;
O mesmo estudo avança que esta zona ocupa a maior parte do território da província e pertencem às seguintes formações: Complexo de Base (são essencialmente formadas por rochas eruptivas ou sedimentares altamente metamorfizadas), Sistema de Oendolongo (destacam-se os quartzitos, xistos arenosos ou argilosos e rochas anfibolíticas), Sistema do Bembe, formações graníticas (uma grande mancha ocupa toda parte nordeste da província, prolonga-se para Este até próximo da costa) e rochas eruptivas do grande batólito do centro de Angola.
- ✓ Rochas ígneas pós-pérmicas;
Destacam-se os Doloritos olivínicos, os Doloritos sem olivina, formações vulcânicas da zona costeira a Norte de Moçâmedes (Namibe), Rochas eruptivas da região do morro Vermelho e pórfiro vulcânico de Moçâmedes (Namibe).

A zona do deserto sul do Namibe desde Virei até às formações sedimentares da orla (BEETZ *apud* FEIO, 1981) é coberta por granito de tipo Chela, podendo ser de cor rosa ou, em alguns casos, cinzenta clara tendo na sua composição microclina, oligóclase, quartzo, biotite e outros minerais acessórios.

Sobre a geologia da região do Virei, Feio escreve:

Ao Nordeste do Virei, o importante relevo residual da serra de Canaiá eleva-se cerca de 950m a cima da planície; três cristas que a estruturam orientam-se W.N.W.-E.S.E. Para o poente do Virei, dominam os gnaisses [...]; para o nascente daquele lugar, continuam, porém, as rochas metamórficas [...] sobretudo xistos argilosos, micaxistos, xistos quartzíticos e mármore. [...]; Pouco antes de chegar ao Pico do Azevedo, pequenos inselbergs próximos uns dos outros mostram grande

semelhança de formas, apesar de uns serem constituídos de xistos metamórficos e outros de granito. Nesta zona mais árida, todos os morros têm knick na base, seguido de declive de sopé extenso, constituído de detritos finos que não puderam ser evacuados; em áreas de muitos inselbergs, a planície é constituída pelo conjunto destes fragmentos de superfícies cónicas, de sopé, que se interceptam. (FEIO, 1981, p. 101 e 102)

Bettencourt e Cotta (1962) distinguem duas zonas no deserto do Namibe:

- ✓ A Faixa litoral - de deserto absoluto que se estende do Sul (rio Cunene) para Norte (Província de Benguela) e que penetra no interior do Namibe numa faixa máxima de cerca de 30 km, com predomínio das areias e dunas.
- ✓ A Zona semi-desértica ou marginal - imediatamente a seguir a anterior e que vai culminar nos contrafortes da Serra da Chela, caracterizada pela existência de vegetação herbácea rasteira, arbustos com predomínio das espinheiras. Destacam-se as leguminosas e plantas gramíneas. Aqui predominam igualmente as rochas eruptivas, com especial realce para as graníticas.

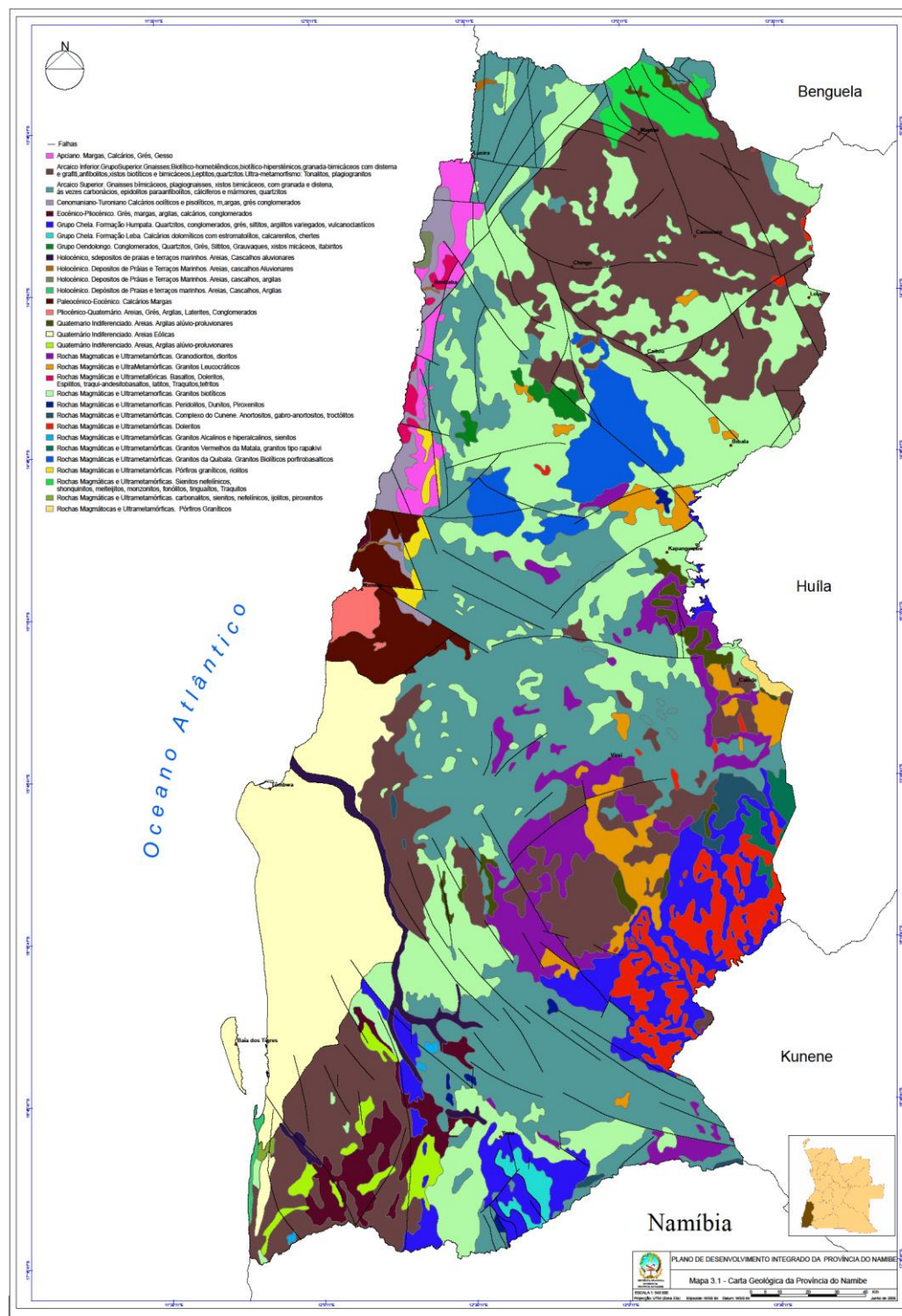


Fig. 6. Carta geológica da província do Namibe

Fonte: PDIPN (2007)

1.1.5. Clima

A província do Namibe (MISSÃO DE PEDOLOGIA DE ANGOLA, 1963) situa-se numa zona de transição entre a zona equatorial de baixas pressões e a zona dos anticlones subtropicais, sendo o clima temperado na faixa costeira ao sul do Namibe, com a temperatura média anual inferior a 20°C, tropical na faixa costeira ao

norte da cidade e na zona interior imediatamente a seguir a zona costeira, tornando-se mais ameno a medida em que o terreno se eleva.

Ainda segundo a mesma publicação, a chuva é escassa na costa e quase nula no extremo sudoeste sendo que, cerca de metade do território tem uma média anual inferior a 200 mm. A região da Bibala e arredores é onde se registam as maiores quantidades de precipitação. A estação chuvosa é mais longa na região nordeste, tendo duração de cinco meses (Novembro a Março).

Para Feio (1981), o clima do Namibe é influenciado por dois principais factores:

1. A latitude (que provoca a diminuição das chuvas a medida que nos afastamos do equador e nos aproximamos do anticiclone tropical).
2. A distância em relação ao mar, que é percorrido pela corrente fria de Benguela (responsável pela elevada humidade atmosférica e falta de chuvas junto ao mar, efeitos que vão sendo atenuados a medida em que se avança em direcção ao interior, num processo reconhecido noutras regiões do planeta com condições similares, como o litoral do Perú, na América do Sul).

Ainda de acordo com o mesmo autor, a humidade relativa média anual diminui para o sueste, ou seja, com a distância ao mar e o afastamento das áreas chuvosas e, por outro lado, as temperaturas médias anuais aumentam com o afastamento do mar até à base da escarpa da chela, onde o efeito do relevo domina e passam a ser condicionadas pela altitude, assim como pela maior ou menor quantidade de precipitações.

Os dados constantes do plano de Desenvolvimento do Governo da província do Namibe (PDIPN,2007), classificam o clima da província como sendo árido ao longo de uma larga faixa ocidental e semiárido na parte restante, exceptuando uma estreita faixa a NE da Província com clima sub-húmido seco, marcando a transição para os planaltos do interior, com clima húmido.

Ainda de acordo com a mesma publicação, o Namibe reparte-se por três tipos climáticos:

1. Clima seco, desértico, quente (BWh) na faixa litoral;
2. Clima seco, desértico, muito quente (BWh) na faixa intermédia;
3. Clima seco, de estepe, muito quente (BSh) no interior.

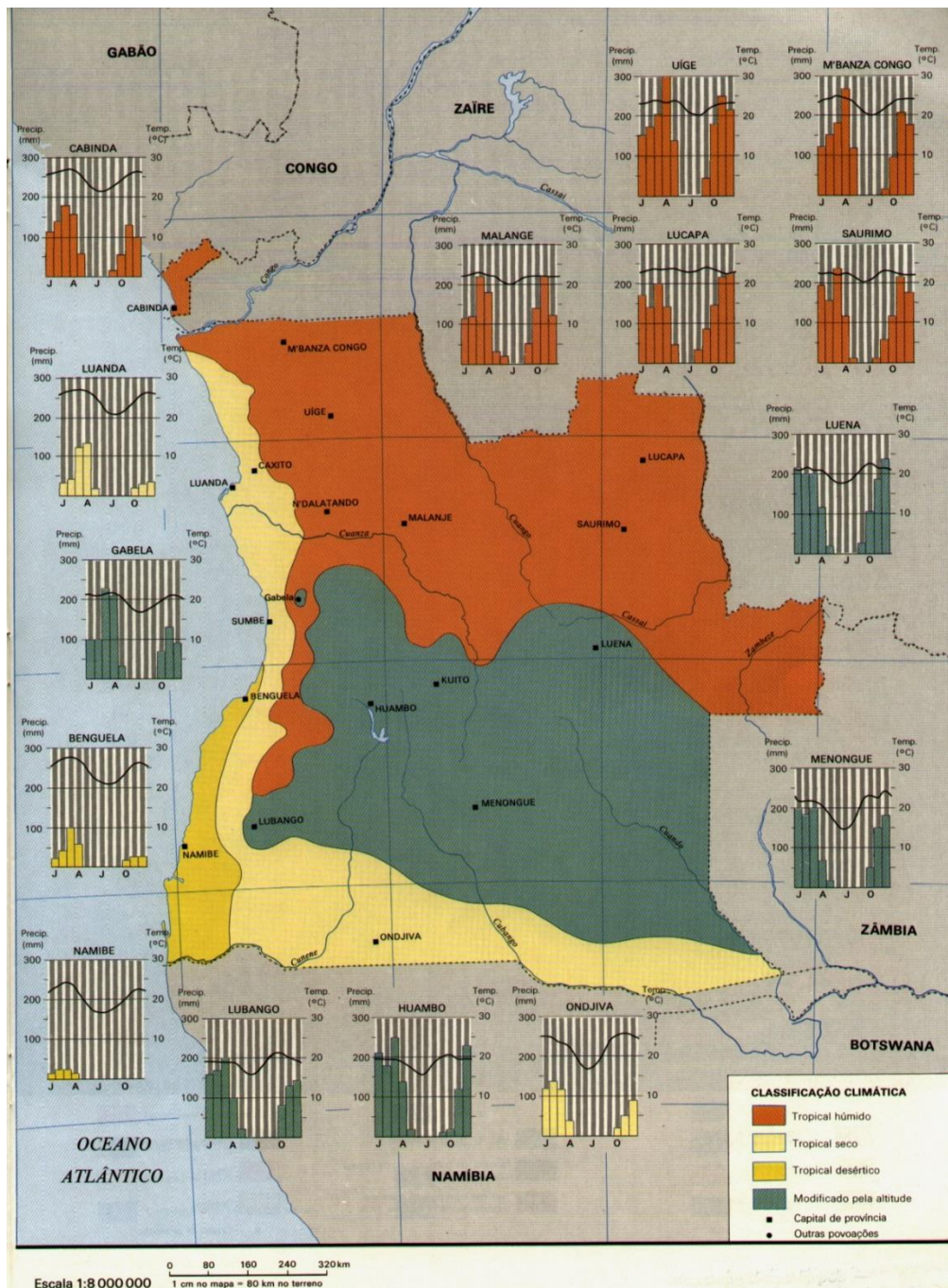


Fig. 7. Clima de Angola.

Fonte: Ministério da Educação de Angola (1982)

1.1.6. Vegetação

De acordo com a Missão de Pedologia de Angola (1963) a província do Namibe é ocupada, quase na sua totalidade por:

- ✓ Formações desérticas

Que correspondem à formação mais litoral e com maior representação, ocupando quase toda a área da província a sul do

paralelo 16°, constituindo uma faixa com largura que varia entre cerca de 50 e 100 km a norte deste paralelo.

Compreende diversas espécies herbáceas arbustivas e subarbustivas, sendo as espécies *Cissus* e *Welwitschia mirabilis* as mais representativas;



Fig. 8. *Welwitschia Mirabilis*

- ✓ Mato de *Colophospermum mopane* (Hiemilignosa)
Segue-se à primeira em direcção litoral-interior, é a segunda em extensão, tendo como limite sul o rio Curoca, onde se encontra representada a espécie *Colophospermum mopane* (*mutiáti*) aparecendo, com frequência, outras árvores como a *Spirostachys africana*;
- ✓ Mato de elementos vários com diversas espécies do género *Acácia* disseminadas (Hiemilignosa);
- ✓ Hiemilignosa do tipo *Berlinia-Brachystegia-Combretum*
Estende-se desde as mundas do hambo até Cainde (Virei). Ainda de Cainde para norte estão representadas também as formações dominadas por *Adansonia digitata*. Ao longo de alguns cursos de água, encontram-se galerias florestais;
- ✓ Durilignosa.

De acordo com Bettencourt e Cotta (1962), a zona semi-desértica ou marginal era composta por plantas gramíneas (com destaque para as espécies

semítia e terminália), leguminosas (plantas mais apetezadas pelo gado) e arbustos de grande valor que germinavam com facilidade após as primeiras chuvas a seguir a queda das sementes.

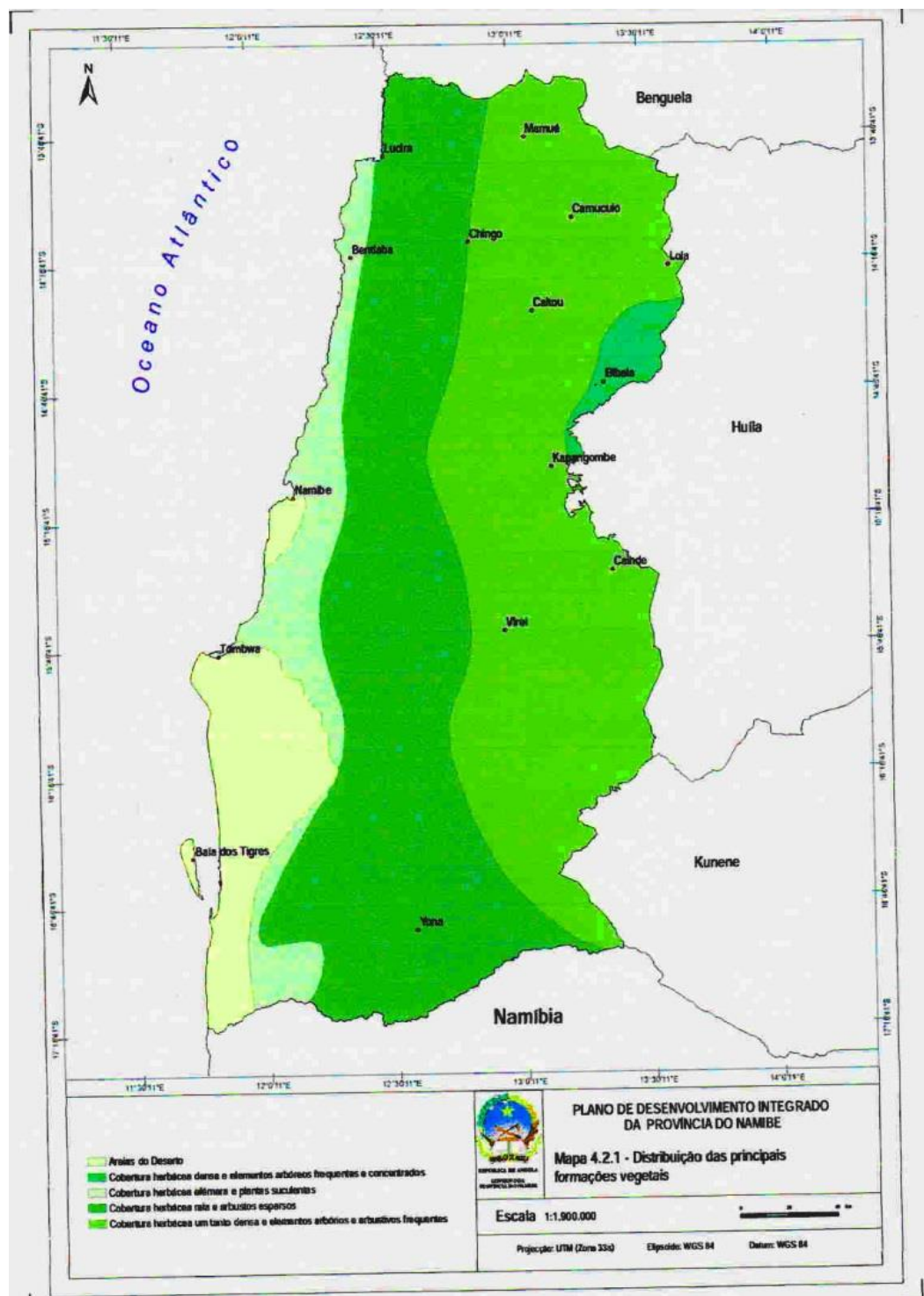


Fig. 9. Distribuição das Principais Formações Vegetais da Província do Namibe.

Fonte: PDIPN (2007)

1.2. População

1.2.1. Os Povos Pré-Bantu

Os *Vatwa* (REDINHA, 1974) são considerados os mais antigos habitantes da região do Namibe e teriam habitado a faixa semi-desértica do deserto do Namibe, entre o mar e os contrafortes da Serra da Chela, tendo como limite Sul do seu território a margem norte do rio Curoca.

Dentre os mais antigos habitantes, pelo menos anteriores ao *Bantu*, constam igualmente os *Quede* que, segundo o autor em referência, seria um pequeno grupo étnico descendente de um ramo *Hotentote* e que teria sido encontrado pelos primeiros exploradores europeus no deserto do Namibe.

Segundo Esterman (1960), o termo *Vatwa* designa, tanto no sul de Angola quanto no actual território da Namíbia, povos de raça negra que pertenciam ao ciclo da caça e recollecção considerado, no critério da época, a escala mais primitiva da civilização.

Pertencem a este grupo os *Cuissi* (*Ova-Kwisi*) e os *Cuepes* (*Ova- Kwepe*).

Os *Cuissi* (REDINHA, 1974), cujas origens são desconhecidas, teriam suportado uma dependência dos Hotentotes de quem adoptaram a língua, antes da sua submissão aos *Ova-Kuvale*. Segundo Esterman (1960), estes viviam do ciclo cultural da caça e da colheita, enquanto os *Cuepes* (também conhecidos por *Curocas*, denominação proveniente do rio em cujas margens eles habitam) são descritos pelo autor como perseguidores incansáveis de antílopes e zebras, assim como praticantes de agricultura de subsistência e criadores de gado. Portanto, aqui é possível observar que os *Cuepes* partilhavam dois ciclos económicos: por um lado a caça e, por outro, agricultura e a criação de gado.

No que toca a organização social, os *Cuissi* viviam por famílias isoladas juntando-se, em alguns casos, duas ou três famílias ou em núcleos maiores em épocas de maior abundância. Viviam ao relento ou, nos casos em que a natureza era favorável, em cavernas e furnas.

Estes povos, habitantes de toda a região entre a costa do Namibe e a região semiárida dedicavam-se (REDINHA, 1974) a caça, que era efectuada pelos homens, usando para tal arcos e flechas com pontas envenenadas bem como armadilhas, cabendo igualmente à estes a colecta intensiva do mel, que era abundante nas concavidades das árvores e nas cavernas rupestres, usado não só como alimento, mas também como bebida no fabrico do hidromel.

Segundo Estermann (1960), os animais caçados eram fundamentalmente: holongos (*Strepsiceros*), bambis (*Cephalophis Grimmii*), punjas (*Raphiceros campestris*), concas (*Oreotragus*), rinocerontes e elefantes (para estes eram usadas flechas especialmente cumpridas e envenenadas, procurando atingir a parte do animal onde a pele fosse menos dura). Não hesitavam em caçar leopardos que matassem seus animais. A outra técnica utilizada, segundo o autor, era o envenenamento da água por meio de seiva de um eufórbio tomando, para o caso, todos os cuidados no sentido de evitar que o mesmo fosse feito em zonas de abeberamento do gado. A caça de aves estava especialmente destinadas aos rapazes, enquanto às mulheres estava reservada a colecta de frutos silvestres, folhas, tubérculos, ovos, pequenos animais e outros produtos comestíveis. A armadilha, segundo o autor, era uma combinação entre cova e laço feito com fibras vegetais, que era favorecida pela configuração do terreno, já que no tempo seco eram poucos os bebedouros naturais e os caminhos conduziam muitas vezes através de estreitos desfiladeiros.

Segundo Redinha (Cruz apud Redinha, 1974) a indústria do ferro teria sido introduzida entre os *Cuissi*, na região do Virei, no princípio do Século XX.

Entre os Vátuas no deserto do Namibe, ainda de acordo com o mesmo autor, a caça assumia por vezes aspectos energéticos na perseguição dos animais que por vezes durava o dia inteiro, até que o mesmo ficasse completamente extenuado ou orientado à uma zona onde ficasse encurralado em recantos sem saída nas montanhas, onde por fim os abatiam.

Alguma pesca e uma parca agricultura, geralmente em retribuição das ajudas agrícolas dadas aos *Bantu* asseguravam, juntando com a recollecção, o seu sustento.

Em muitas destas zonas de recollecção simples (REDINHA, 1974) os recursos da natureza eram escassos, razão pela qual quando esgotados, os grupos deslocavam-se para outras zonas, enquanto se recompunham as que foram exploradas.

Este facto pode mostrar-nos a grande mobilidade a que estavam sujeitos estes povos apesar de parecer que esta mobilidade era feita dentro de um território definido.

A circuncisão entre os *Cuissi* (ESTERMAN, 1960) era uma prática recente, introduzida pelos *Ova-Kuvale*. Daí que, antigamente, o operador (“*ongwe*”-leopardo) dos *Cuissi* era sempre um elemento da tribo *Ova-Kuvale*. Portanto, seguindo as

ideias do autor, a circuncisão é um elemento alheio à tradição antiga deste povo e se espalhou nela sob influência das tribos mais poderosas. Acredita-se que, a cerimónia original, baseava-se numa espécie de iniciação à vida de caçador.

A cerimónia de iniciação feminina realizava-se individualmente. Tal como entre os *Ova-Kuvale*, esta realizava-se antes de a jovem atingir a puberdade. A cerimónia era realizada em casa do pai desta. Um dia após o início da mesma, era morto um holongo (*Strepsicero*) apanhado em armadilha do qual podia comer, mas de forma moderada. A refeição especial incluía igualmente o mel que foi posteriormente substituído por pirão de fuba de milho. Após três dias de “reclusão” lhe eram colocadas novas vestes (pela tia paterna) que se resumiam em duas peles, sendo uma de *otyihine* (*Rhynchotragus damarensis*) e outra de *conca* (*Oreotragus*). No dia do casamento, o noivo tinha de matar primeiro uma conca com arco e flecha e arranjar uma grande cabaça de mel para presentear os futuros sogros.

Quanto às cerimónias ligadas a morte e enterro, o morto era inicialmente enterrado de cócoras. Posteriormente passaram a fazê-lo na posição estendida. Os *Cuissi* abandonavam seus acampamentos, logo após o fim do luto de um adulto.

Relativamente a herança e, ainda de acordo com Esterman, o herdeiro principal do pai era o filho mais velho. Nos casos em que o descendente mais velho fosse uma rapariga, passava-se o direito ao irmão a seguir. Os bens herdados consistiam sobretudo nos utensílios de caça, bem como era legado também ao filho as «montanhas da caça», quer dizer, o filho obtinha o direito exclusivo de caçar no pequeno território onde já os antepassados caçavam.

No tocante aos ideais religiosos e de acordo com Esterman, eles veneram um Ente Supremo a quem chamam *Ndyambi* à quem dirigiam preces antes de saírem para caçar. Prestavam culto aos antepassados em caso de doença, oferecendo sacrifício ao espírito, que se resumia em um animal selvagem apanhado em armadilha. Existiam duas categorias de curandeiros entre os *Cuissi*: os que se serviam de objectos inanimados (*ovatapi*) e os que liam nos intestinos dos animais (*ovatali*).

Os *Cuepe* ou *Ova-Kwepe* (ESTERMANN, 1960) eram assim chamados pelos povos vizinhos, e *Kwai / tsi*, ou *Kwa / tse*, na sua língua própria, termo que significa «gente verdadeira» e habitavam as margens do rio Coroca, próximo à foz. Ainda segundo o mesmo autor, eles não eram negros puros notando-se neles, principalmente na população feminina, caracteres somáticos do tipo *Khoisan*, facto que fazia supor que houve outrora uma mistura com um ramo desta raça, hipótese

esta confirmada pela língua caracterizada por estalos, que pertencia ao grupo *Khoisan*. Segundo a tradição apresentada por Estermann, estes povos teriam cruzado, à sua chegada ao rio Coroca, com os *Vandundyu* (*Cuissi*) onde terá predominado o elemento negro, tendo absorvido quase na totalidade o elemento *Khoisan*. Por essa razão tem sido atribuída uma dupla origem aos *Cuepe* (*Khoisan* e *Cuissi*).

Este grupo (Da SILVA apud ESTERMANN, 1960) não se concentrava em grandes aldeias, viviam em pequenas cubatas feitas de ramos de tamariz (*Tamarix usneoides*) e cobertas de capim, juntando-se em pouco número e dedicavam-se a criação de gado, pesca feita em lagoas que existem na região e a caça.

Os *Cuepe* realizavam ritos de puberdade. Os rapazes praticavam a circuncisão e um outro ritual efectuado próximo a idade para o casamento, que se resume na mudança do penteado, enquanto as raparigas praticam a iniciação feminina. De modo geral e nos principais aspectos, estes rituais não diferem muito dos *Cuissi*.

No que toca à morte e enterro, não diferem igualmente dos anteriores. O enterro do defunto era feito um dia após a sua morte, sendo enterrado de cócoras e, terminado o período de luto, ateavam fogo à cubata e, em seguida, abandonava-se a casa.

Relativamente às crenças religiosas, estes acreditavam num Ente Supremo chamado *Suk* ou *Suka* (ESTERMAN, 1960) e prestavam culto aos espíritos dos antepassados (*ovisika*) e possuem, tal como nos *Cuissi*, duas categorias de adivinhos.

Os *Bantu*, ao chegarem à região invadiram e expulsaram os *Cuissi* dos seus territórios (ESTERMANN, 1960; BETTENCOURT e COTTA, 1962) tendo estes sido obrigados a instalarem-se nas regiões mais áridas e inóspitas do deserto ou abrigarem-se em grutas e cavernas. As dificuldades impostas pelo rigor da natureza nesta região levaram parte deste grupo a pôr-se ao serviço dos Bantu de quem foram, gradualmente, absorvendo a cultura, perdendo assim sua identidade.

1.2.2. Os Bantu

As migrações Bantu trouxeram para região do Namibe o grupo *Herero* (*Ovahelelo*) que ali se estabeleceu.

Segundo Estermann (1961), os Bantu penetraram no actual território angolano pela região dos Bundos ou dos Luchazes (à Leste do país) e, descendo o planalto, atingiram o mar na região de Benguela, onde parte do grupo se fixou e

outros foram marchando mais para sul e fixando-se ali onde as condições propiciavam tal intento. Este movimento, segundo o autor, levou-os a atravessar o Cunene, sendo que o último núcleo se estabeleceu na Namíbia. Portanto, o seu território estende-se entre as províncias do Namibe e Cunene, bem como a República da Namíbia.

Mas neste trabalho interessa-nos apenas abordar os Hereros da província do Namibe.

O seu território nesta província é limitado ao norte pelo rio Cupololo, a sul pelo curso do rio Cunene, a leste pela cordilheira da Chela e a ocidente pela faixa desértica do Namibe, numa profundidade perpendicular ao mar pode ser calculada numa média de 70 km, área do território que (ESTERMAN, 1961), oferecia pontos de mais intenso contacto com os Cuissi.

Geograficamente, os *Herero* na província do Namibe distribuem-se da seguinte forma:

- ✓ Os Cuvaes (*Ova-kuvale*), fixaram-se nas áreas do Camucuí, Caitou, capangombe, Bibala e Virei;
- ✓ Guendelengos (*Ova-nguedelengo*) fixaram-se no monte Guendelengo, situado ligeiramente ao noroeste da Bibala;
- ✓ Os Cuanhocas, nos vales alto e médio do rio Coroca;
- ✓ Os Himbas (*ova-himba*), na região do Iona.

Toda a área entre a Chela e o litoral (ESTERMAN, 1961) apresenta um carácter montanhoso, elevando-se ora em cordilheiras compactas, ora em morros isolados (*Inselbergs*). O mais conhecido Inselberg da região é o Morro Maluco, enquanto que entre as cordilheiras destacam-se a Serra do Nguendelengo, na Bibala e as mundas (montanhas) do Hambo, no Camucuí. Segundo o autor em referência, estas formações ofereciam condições de fixação permanente para os pastores e pequenos agricultores que nelas habitavam.

Entre estes povos, a criação de gado assume-se como actividade primordial. A riqueza pecuária destes deve-se, segundo o autor, não apenas pelo esforço físico que empenham para multiplicação da população bovina, mas também pelo vasto conhecimento que possuem relativamente a prática da pastorícia, conhecimento dos elementos climáticos, adaptação às alterações climáticas que provocam escassez de chuvas, conhecimento das melhores ervas para alimentação do gado, etc.

Praticam a transumância para debelar a seca, que é característica da região, permitindo com isto manter a população bovina. Esta prática leva parte das comunidades a abandonarem temporariamente seus territórios e percorrem centenas de quilómetros em busca de pasto para seu gado. Terminada a fase de estiagem e com o retorno da estação chuvosa, regressam para seus territórios de origem. Esta prática repete-se todos os anos.

Em todos estes grupos, a mudança da situação social do indivíduo é sempre seguida de rituais e cerimónias próprias, cujo objectivo é enquadrar o indivíduo no seu novo grupo social. Estas cerimónias acompanham a vida do indivíduo desde o nascimento até a morte.

Vamos fazer aqui uma abordagem dos traços principais que caracterizam algumas destas cerimónias nos povos Herero, com destaque para os Ovakuvale, por serem estes os habitantes da área em estudo:

Rituais ligados ao nascimento.

Segundo Estermann (1961), para dar à luz, a mulher colocava-se sentada sobre os calcanhares, com os joelhos dobrados. O parto era geralmente assistido por duas mulheres adultas da tribo, sendo uma delas encarregue de receber o bebé. O corte do cordão umbilical era feito por meio de uma lasca vegetal, sendo a placenta enterrada dentro da cubata, perto da porta. Segundo o autor em referência, todas as tribos do grupo Herero observavam com muito rigor a regra da abstenção marital *post partum*, que se prolongava por largos meses.

Neste período realiza-se igualmente a cerimónia de imposição do nome ao recém-nascido acto que, em algumas tribos do grupo, é dirigido no “altar familiar” (*elao*). As linhas gerais da cerimónia resumem-se no facto do pai pegar na criança, erguendo-a para o céu e pronunciar em voz alta o nome escolhido para o filho e, logo de seguida, colocar missangas à volta do pescoço do mesmo. Uma refeição especial é preparada para acompanhar a cerimónia.

Entre estes povos, ainda segundo o mesmo autor, existem cerimónias para ocorrências especiais que possam surgir durante a gestação como, por exemplo: se a mulher tiver tido relações extra-conjugais durante a gravidez ou em caso de ter concebido de um amante, fica esta sujeita à rituais especiais. Fica igualmente sujeita à rituais especiais se der à luz gémeos ou se a concepção não ter sido precedida de uma menstruação normal.

Rituais ligados a adolescência

Os penteados constituem um dos principais aspectos que caracteriza a adolescência nas tribos em referência. Para os rapazes, um penteado próprio (*ondato*) caracteriza o adolescente herero nesta fase. Para as raparigas são feitas tranças finas (em alguns casos decoradas e pintadas com um pigmento resultante da composição de fibras vegetais com tonalidade avermelhada e azeite), que depois são deixadas caindo sobre as costas; a mutilação dentária, que consiste na extracção dos quatro incisivos inferiores aos rapazes e raparigas, é outro ritual que caracteriza a vida adolescente destes povos.

Rituais ligados à puberdade.

Os principais rituais que caracterizam a puberdade, quer masculina como feminina nestas tribos são: iniciação masculina (circuncisão) e iniciação feminina.

Quanto à iniciação masculina (circuncisão), Altuna (2006) define cinco etapas que caracterizam este momento:

1. Separação da família e da comunidade.

Os rapazes com idade dos três aos sete anos são separados das suas respectivas famílias e reclusas num acampamento construído na mata (*oviumbu* ou *ovinkandi*) próximo de uma fonte de água e aí permanecem durante cerca de dois meses.

A cerimónia é realizada na época seca e fria, já que é o período que permite a rápida cicatrização da ferida; nunca em época de catástrofes como seca e estiagem, por serem épocas de fome e sem condições para alimentação dos iniciados e para as grandes festas que se impõem. Para além disso, a seca provocaria a transumância.

2. Circuncisão, reclusão num acampamento (*oviumbu* ou *ovinkandi*).

No *oviumbu*, o operador do prepúcio (*ongwe*-leopardo), senta-se sobre uma pedra, encostado à uma árvore e usa para a operação uma faca. Os prepúcios são colocados debaixo de uma pedra que fica ao lado do operador. Após o corte, o operador realiza um ritual, lançando para ferida saliva misturada com seiva de ervas por si mastigadas.

A operação feita determina o grau de coragem de cada criança, constituindo motivo de grande orgulho para os pais cujos filhos não tenham chorado durante o acto.

3. “Situação marginal”.

Durante todo período que se estende da operação aos primeiros sinais de cicatrização, os rapazes (*owingolongolo*) permanecem totalmente nus, passando posteriormente a usar fibras de plantas como vestes (*mahelengue*).

No acampamento, homens e mulheres entoam cantos obscenos e as crianças aprendem danças próprias do ritual. São cuidadas por mulheres especializadas (*tchihengue*) e devem abster-se do sal na sua alimentação até que as feridas saiam.

Os pais dos circuncisos devem abster-se do acto sexual, enquanto perdurar a reclusão dos filhos, sob pena de retardar a cura das feridas e provocar a morte da criança.

Entre os circuncisos estabelecem-se relações de amizade e companheirismo. Tratam-se por *Ekula* e também *O'Haumbeto* (termo igualmente aplicado para pessoas que tenham nascidas no mesmo dia).

4. “Ressurreição” – regeneração.

A iniciação, na vida do cuvale (ALTUNA, 2006), é uma educação para unificação interior, isto é, para a vitória da vida sobre a morte. O homem aprende a morrer para reencontrar a verdadeira vida. É como uma revelação do mistério da vida ao jovem que sai da infância.

5. Saída e regresso à aldeia com a reintegração na comunidade, na qualidade de homem novo, renascido.

O dia do regresso às aldeias começa com a queima do acampamento logo nas primeiras horas do dia.

A entrada solene de volta às casas é marcada por festas. Os pais matam um boi em honra do seu filho que se tornou num novo homem. As crianças dançam, erguendo os braços em forma de chifres do boi morto em sua honra.

Quanto à iniciação feminina (*Oku-yelula*), os seus traços mais importantes resumem-se no seguinte:

A rapariga é agarrada dentro da cerca da residência (*onganda*) e levada para o local do ritual, perto do *elao* (altar familiar).

A rapariga deve ser iniciada antes do aparecimento da primeira menstruação. É agarrada no princípio da noite, geralmente após o jantar, por um rapaz indicado que, para tal, basta partir uma das argolas vegetais (*olumbili*) que a rapariga transporta nas pernas, para provocar a queda e imobilização da jovem que chora intensamente demonstrando, dessa forma, o seu descontentamento e tristeza face tal situação.

Em seguida é transportada para junto do *elao* e colocada deitada sobre uma pele, onde fica imobilizada. No final da noite é colocada dentro de uma cubata (*ondjuo yo maholo*), onde fica reclusa durante um dia. Nessa noite as mulheres cantam e dançam, festejam a ocasião.

Passado um dia, a rapariga iniciada é retirada para fora da onganda, nas primeiras horas do dia e lhe são colocados novos panos e igualmente lenço em estilo adulto (*epeka*) amarrado em forma triangular.

À esta reclusão e aparição pública da iniciada, o Padre Raul Altuna considera como um simbolismo de morte e ressurreição:

A rapariga morre e ressuscita, nasce para uma condição nova com a personalidade modificada...É este um rito de maturidade, uma dramatização da ruptura com a infância e incorporação na idade adulta. A separação é o símbolo da morte...e o seu termo representa a ressurreição para uma vida nova e responsável (Altuna ,2006 p.295).

O pai da rapariga ordena, no segundo dia da cerimónia, o abate de um boi que será consumido durante a festa. Com essa cerimónia a rapariga fica apta para um futuro casamento, para sua missão fundamental: ser mãe. Para os Hereros, sem a passagem pelos ritos de puberdade, o matrimónio não pode ser materializado.

O casamento

Entre os *Ovacuvale*, sempre que o rapaz escolhe uma rapariga, comunica-o ao pai ou ao tio e família, os quais devem começar as conversações. As conversações podem ser feitas também por um intermediário, que é um jovem contemporâneo do noivo e que goze de reconhecido prestígio e consideração da família, já que o futuro noivo não deve, por iniciativa própria, estabelecer as cláusulas do contrato matrimonial.

Após as negociações do casamento, caberá aos parentes de ambos os lados acertarem o montante do alambamento (*oyo-ntunya*) também, e incorrectamente (ALTUNA, 2006), chamado «dote» na literatura francófona.

Incorrectamente porque, de acordo com o autor, o dote engloba os bens com que a esposa contribui para o casamento, doados pela sua família para ajudar o jovem a suportar as dificuldades económicas iniciais, ou os que recebe depois de casada, para conservar o seu nível de vida e o prestígio da sua família.

O alambamento consiste numa série de bens oferecidos pelo noivo e seus parentes ao pai ou a outros parentes da noiva para tornar válido ou levar a cabo o casamento e compensar a família da jovem pela perda de um membro.

O alambamento ou compensação matrimonial representa sempre um compromisso. Para os cuvaes, antes da jovem ir viver em companhia do seu esposo, é indispensável ter a família deste efectuado integralmente o pagamento do “dote” (*oyo- ntunya*).

Estes exigem, por norma, não mais de cinco cabeças de gado bovino, destinado cada um à um fim específico:

1-*Onthwina*, um boi castrado, simboliza a consumação do casamento propriamente dito, será abatido na celebração do casamento;

2-*Ekula*, que será consumido entre os companheiros de circuncisão e de infância do noivo;

3-*Tchicaxa*, o boi destinado à compra da bebida para festa (este deve ser comparado ao boi denominado *O’ngombe yo Kulanda O’miwa*, que significa, literalmente, o boi para compra da água. Devemos subentender aqui água como uma referência à bebida;

4- *Namatuka* (do verbo *oku-tukana*, disparatar,) que será destinado para criação e servirá para pagar as ofensas no lar. Será entregue ao pai da rapariga.

5- *Yohina*, destinado à mãe da noiva.

Morte e enterro.

É regra entre os Hereros o período entre cinco dias e um mês, para duração do óbito. Os mortos são, actualmente, enterrados na posição de deitado.

Por esta altura são abatidas várias cabeças de bois em homenagem ao falecido. O número de animais abatidos varia consoante a riqueza pecuária do falecido e fazem parte deste grupo os bois preferidos do falecido e os chifres destes servirão para decorar o túmulo no cemitério. Nota curiosa, é o facto de não consumirem a carne dos bois mortos em cerimónia fúnebre.

Outros dois grupos devem merecer nossa referência. Primeiro é o grupo *Ovawandu*, cuja classificação étnica tem sido, de certo modo, alvo de discórdias.

Este povo habita actualmente a Serra das Neves, região montanhosa do município do Camucuí, Norte da província do Namibe. Dedicam-se à agricultura e criação de gado. Segundo Medeiros (1981) estes pertencem ao grupo étnico Herero cuja origem teria sido os Himbas e, migrando da região destes, fixaram-se inicialmente no vale do rio Coroca, onde teriam tomado o nome de Kwepes e, posteriormente, com a chegada dos europeus, com objectivo de fugir da escravatura abandonaram a região e foram se instalar na Serra das Neves, região onde vivem actualmente.

Por outro lado os Cuissi chamavam-se a si próprios de Vakwandu, uma vez o nome Cuissi ser de carácter depreciativo (ESTERMANN, 1960).

O segundo grupo é o Hotentote que, segundo Redinha (1974) teria mantido os Cuissi sob sua dependência, antes da sua submissão aos Cuvale.

A presença dos Hotentotes na região do Namibe é igualmente referenciada durante as incursões que faziam para saquear o gado dos grupos locais (ESTERMANN, 1961).

Todos estes povos (pertencentes aos Pré-Bantu e Bantu) terão constituído o mosaico cultural que durante séculos ou mesmo milénios habitaram este território, bem como produziram e partilharam um vasto leque de elementos culturais, cujos vestígios podem ainda hoje serem apreciados.

Actualmente os Bantu continuam a habitar o mesmo território dos seus antepassados mantendo, no essencial, a sua identidade cultural, enquanto que os Cuissi e os Cuepe foram, em grande medida, assimilados pelos primeiros, sobretudo pelos Cuvale, de quem adoptaram a língua e outros elementos da cultura bantu.

CAPÍTULO II. HISTÓRIA DAS PESQUISAS

2.1. O quadro da pesquisa em Angola

Segundo Ervedosa (1980), as pesquisas em Angola remontam do Século XIX, tendo o primeiro trabalho (que compreendia reprodução e interpretação de gravuras rupestres) sido feito em 1818 pelo tenente Hawkey, de nacionalidade inglesa.

Em 1890, ainda de acordo com autor, Ricardo Severo, arqueólogo português, publicou um trabalho com o título “Primeiros vestígios do período neolítico no Estado de Angola”. No mesmo ano, ainda segundo Ervedosa, Nery Delgado publica um trabalho que marcaria o início do estudo do paleolítico em

Angola continuado, entre outros, por Leite de Vasconcelos, Rui Serpa Pinto e Santos Júnior.

Em 1939 José Redinha descobre as primeiras estações de gravuras rupestres de Angola (SANTOS JÚNIOR, 1974a), tendo estudado o conjunto de gravuras no Alto Zambeze, em Calola e nas margens dos rios Capelo e Bamba.

A partir dos anos 40, com apoio da Companhia de diamantes de Angola assistiu-se a um incremento dos trabalhos de especialistas, o que permitiu grandes estudos estratigráficos, sobretudo nas regiões de exploração diamantífera, bem como a recolha de materiais encontrados em jazidas paleolíticas, o que contribuiu para tornar a pré-história da região nordeste de Angola melhor conhecida.

Em 1949 José Redinha publica “As gravuras Rupestres do Alto Zambeze”, uma tentativa preliminar de interpretação de gravuras do Alto Zambeze, localizada na região do Kazombo, província do Moxico. Das gravuras estudadas por Redinha, são muito comuns os círculos concêntricos.

Em 1950, Raymond Dart publica “A Limestone Caverns of Leba, near Humpata, Angola”, resultado de trabalhos de pesquisas realizadas em depósitos calcários das grutas da Leba, que produziram a descoberta de fósseis de primatas extintos que acreditava serem muito antigos, bem como alguma indústria lítica.

Em 1952 Camarate França faz estudos que foram publicados em 1964 em Memórias da Junta de Investigação do Ultramar “Nota sobre uma jazida quaternária do Bom-Jesus” (Angola), no qual apresenta resultados de observações feitas em terraços na margem direita do Rio Cuanza e de cascalheiras com indústria lítica.

Em 1953 J. Camarate França estuda as gravuras rupestres do Tchitundu-Hulu Mulume, tendo publicado a obra intitulada “As Gravuras Rupestres do Tchitundu-hulu, Deserto de Moçâmedes”, no qual caracteriza a região sob ponto de vista fisiográfico e população. No trabalho em questão, o autor caracteriza igualmente as gravuras sob o ponto de vista de estilo, localização, métodos de elaboração, bem como estado de conservação. Mas, importa referir que França localizou apenas as gravuras do Tchitundu-hulu Mulume, não tendo visto outros sítios ali existentes.

Este trabalho é seguido por Bauman (1954) que publica “Relatório preliminar sobre as novas descobertas de arte rupestre no sul de Angola”, onde apresenta fotografias das gravuras e pinturas do Tchitundu-hulu Mulume assim como, pela primeira vez, apresenta ao mundo as pinturas do Tchitundu-Hulu Mucai, que não haviam sido vistas por Camarate França.

Em 1958, Clark publica “Schematic Art”, onde enquadra a arte rupestre da região Leste, bem como do Sudoeste de Angola (da região do Namibe), como pertencentes ao grupo da Arte Esquemática da Região Central de África.

Em 1960, J. Camarate França e António de Almeida publicam “Recintos Muralhados de Angola”, onde publicam resultados de estudos levados a cabo sobre os recintos de *Óci*, *Txipunda Txa Njimbo* e de *Daundo*. Destes, mereceu maior destaque o recinto de Óci, na localidade de Capelongo, província da Huíla.

Em 1964, Breuil e Almeida publicam um trabalho com o título “Das gravuras e das pinturas rupestres do deserto de Moçâmedes-Angola”, onde fazem uma abordagem sobre as gravuras do Tchipopilo e do Brútuei (Tchitundu-Hulu). Neste trabalho, cujas pesquisas foram realizadas em nome da Missão Antropológica de Angola, os autores falam igualmente da localização, no Tchitundu-Hulu, de jazidas pré-históricas ricas em materiais do paleolítico.

Ainda em 1964 Camarate França publica “Nota preliminar sobre uma gruta pré-histórica do planalto da Humpata (Angola) ”.

Em 1965 J. Desmond Clark publica “Prehistoric Cultures of Northest of Angola and Their Significance in Tropical Africa”.

Em 1974, Santos Júnior publica dois trabalhos sobre arte rupestre: “Arte Rupestre em Angola” e “As Gravuras Rupestres do Tchitundu-Hulu”. No primeiro faz uma síntese dos trabalhos arqueológicos desenvolvidos até a altura por outros investigadores, destacando as descobertas de sítios com arte rupestre feitas por José Redinha no Leste de Angola (província do Moxico), com realce para os sítios de Mambala, Capelo e Calola. Faz igualmente referência aos trabalhos de António de Almeida, Camarate França, Breuil, Ervedosa, Neves e Sousa. Diz ter visitado as pinturas de *Quissadi*, no Negage (província do Huige), *Danda Zumba* (a 400m a esquerda da estrada Dondo-Quibala), *Nhia Kinhengo* (na Quibala), *Dalambira*, *Quingumba*, *Cumbira* e *Caiombo* (no Ebo, província do Kwanza Sul); visitou igualmente abrigos do centro e leste do país.

No segundo trabalho faz uma abordagem sobre o conteúdo da estação, tendo classificado a arte rupestre do sítio como sendo de estilo esquemático ou geométrico e de interpretação difícil, com apenas quatro representações de zoomorfos.

Em 1976, Jalmar Rudner publica “An Archaeological Reconnaissance Tour of Angola”, no qual começa por fazer uma divisão do país em três regiões baseadas em Clark (1966) e reconhece que os estudos arqueológicos no litoral sul de Angola

tinham sido feitos de forma muito superficial, sem tanta profundidade nem intensidade comparativamente aos estudos feitos nas regiões diamantíferas da Lunda. Nas suas pesquisas destacam-se, numa primeira fase, as descobertas de sítios de arte rupestre, sítios arqueológicos e estruturas de pedra construídas nos primórdios da Idade do Ferro em Angola. À estas descobertas iniciais foram posteriormente acrescentadas novas informações sobre a possibilidade de existência de mais sítios de interesse arqueológico ao longo de toda a costa.

As pesquisas tinham como um dos objectivos a localização de concheiros ao longo da costa. Para tal, o autor definiu três zonas principais: entre Porto Alexandre (actual Tômbua) e Moçâmedes (actual Namibe), entre Baía Farta e Benguela e, finalmente, entre a foz do rio Cuanza e Luanda.

Segundo o autor, na região entre a foz do rio Curoca e o Cabo Negro era muito comum a presença de instrumentos líticos típicos da Middle Stone Age localizados em terraços de cascalhos enquanto que, no Cabo Negro, localizou depósitos de conchas fossilizadas pertencentes ao Plioceno, mas não foram localizados concheiros. Apenas a cerca de 11 km a Norte do Namibe, numa zona de costa rochosa designada por Praia das Conchas, o autor localizou algum material cultural, com destaque para 34 instrumentos líticos e 14 cacos de cerâmica. Entre os artefactos, destacam-se quatro que teriam sido utilizados, que seriam dois raspadores, uma ponta e uma lasca.

Na região de Benguela teriam sido encontrados restos de concheiros já muito degradados, principalmente em consequência das construções de habitações na zona. Entre os concheiros teriam sido encontrados poucos artefactos, com destaque para microlíticos e fragmentos de lascas.

Já na região Norte, entre a foz do rio Cuanza e Luanda, foram encontradas concheiros relativamente bem conservados, que consistiam em conchas *arca senilis*. Não foram encontrados materiais líticos, mas foram encontrados muitos fragmentos de cerâmica.

Os estudos deste autor estenderam-se para outros sítios de Angola, com destaque para região do Porto Amboim, Quilengues, Tchipopilo, Quedas de Epupa, Mbala, Lumbi-ia-Suku, Moma, Pungu a Ndongo e Tchitundu-hulu.

Em 1967 Miguel Ramos explora a estação arqueológica de Capangombe, tendo recolhido e estudado laboratorialmente um grande número de peças de grande variedade tipológica, com destaque para choppers unifaciais e bifaciais, grande variedade de bifaces e machados, núcleos, etc. (ERVEDOSA, 1980).

Nos anos 60 e 70 os trabalhos de investigação arqueológica conhecem um grande impulso em Angola (ERVEDOSA, 1980), graças as acções de duas instituições oficiais: o Instituto de Investigação Científica de Angola e Universidade de Luanda, onde os nomes de A. Machado Cruz e Adriano Vasco Rodrigues se destacam pelos trabalhos a respeito de investigações sobre fundos de cabanas do Morro Vermelho no deserto do Namibe e o estudo sobre os túmulos de pedra da Quibala respectivamente.

Victor dos Santos Gonçalves publica nos inícios dos anos 70 “Morfologia descritiva de Choppers, Chopping-tools e seixos truncados da ponta Negra (Moçâmedes, Angola)”. Neste trabalho o autor começa por caracterizar a geologia da região da Ponta Negra, destacando aspectos como a existência de disjunções prismáticas das arribas do Piambo, os diques de rochas vulcânicas e os picos igualmente de origem vulcânica. Ainda no referido trabalho, considera como elementos de descrição morfológica dos Choppers, Chopping-tools e seixos talhados as faces (anverso ou reverso); eixos (maior e menor).

Em 1976 é criado o Museu Nacional de Arqueologia de Benguela que, liderado pelo então director, Paz Pinto, efectuou campanhas de pesquisas e recolha de materiais arqueológicos, tendo conseguido criar uma importante colecção de materiais líticos recolhidos, principalmente à superfície.

Em 1980, Carlos Ervedosa publica “Arqueologia Angolana”, no qual faz uma abordagem profunda sobre aspectos arqueológicos de todo o país. Neste trabalho o autor começa por fazer uma caracterização geral do continente africano, do ponto de vista arqueológico, entrando posteriormente na abordagem da realidade angolana, onde faz uma caracterização do ponto de vista arqueológico e mesmo antropológico das várias regiões do país. Neste trabalho o autor apresenta uma divisão do país em zonas ecológicas, baseando-se em Clark, posteriormente caracteriza cada uma destas zonas. É ainda neste trabalho onde o autor faz uma abordagem profunda sobre um grande número de estações de arte rupestre existentes nas várias regiões do país, incluindo o Tchitundu-hulu.

A década de 80 marca o começo de um período de estagnação e, até certo ponto, de regressão nas investigações arqueológicas em Angola, facto que se deveu, como é sabido, ao clima de instabilidade política e militar que o país viveu.

Em 1991, em resultado da prospecção levada a cabo por Luís Manuel da Costa e Virgílio Coelho, é encontrada a necrópole de Kapanda (na província de Malanje), que foi posteriormente escavada por Manuel Gutierrez (MARTINS, 2008).

Em 1993 um equipe franco-angolana coordenada pelo Museu Nacional de Arqueologia de Benguela e o professor Manuel Gutierrez dá início a uma série de campanhas de prospecções e escavações na “Zona Arqueológica do Dungo”, na região da Baía Farta, província de Benguela (PESQUISAS ARQUEOLÓGICAS NA BAÍA FARTA-BENGUELA, ANGOLA, 2002). Do material arqueológico descoberto destacam-se os líticos, conchas e os fósseis de um grande mamífero que seria, segundo os pesquisadores, uma baleia.

Em 2008, Cristina Martins publica¹ “Arte Rupestre de Angola: Um contributo para o seu estudo numa abordagem à Arqueologia do território”, onde conclui existirem em Angola estações de arte rupestre de idades e culturas diferentes, traduzindo diferentes modos de expressão; refere-se à uma série de sítios de arte rupestre de diferentes regiões do país, onde destaca os principais motivos, cores e procura interpretar algumas cenas representados em cada um dos sítios. Refere-se, por exemplo, a sítios como Bambala, Capelo, Calola, Tchitundu-hulu, Caninguiri, Pedra Quinhengo, Pedra Quissanje, Cambambi, pedra Cassanga Kaiombo, etc. As formas geométricas, antropomorfos, zoomorfos e armas; as tonalidades branca, vermelha, negra, laranja e cinzenta utilizadas, ora de forma combinada ou isoladas são, segundo Martins, as que mais aparecem representadas.

Em 2009, Manuel Gutierrez lança a obra com o título “Arte Rupestre em Angola-Província do Namibe”, na qual apresenta estudos feitos sobre um grande número de estações de arte rupestre da província do Namibe. Neste trabalho o autor caracteriza a arte rupestre da província do Namibe do ponto de vista da forma, tonalidade e disposição dos motivos. Pela primeira vez apresenta um grupo de estações da região do Caraculo, no município da Bibala.

Actualmente nova dinâmica começa a ser empregue na investigação arqueológica, principalmente pelo Ministério da Cultura de Angola, mediante programas de formação de quadros, execução de projectos arqueológicos como são os casos dos Projectos Mbanza Congo, na província do Zaire e Tchitundu-Hulu, na província do Namibe, cujo objectivo principal é a inscrição dos mesmos na lista do Património Mundial. O projecto do Ebo, na província do Kwanza Sul, é o outro exemplo da nova dinâmica que está sendo imposta no país na referida área.

¹ As conclusões do trabalho sobre a análise bibliográfica que fez, foram reescritas de acordo com outros autores.

Outros trabalhos de pesquisas têm sido igualmente desenvolvidos pelo Museu Nacional de Arqueologia de Benguela e pela Direcção provincial da Cultura do Namibe.

2.2. O Namibe, Contexto arqueológico

Em Angola são consideradas três grandes zonas ecológicas, correspondendo, a partir do Pleistoceno superior, a três diferentes complexos de culturas líticas (CLARK *apud* ERVEDOSA, 1980). Estas zonas são:

1. Zona Congo

Abrange a bacia do Zaire, desde o mar, a ocidente, até ao rio Cassai, a oriente, limitada a sul pelo curso final do rio Cuanza e pela linha divisória das águas dos rios Zaire e Zambeze.

2. Zona Zambeze

Abrange a parte do planalto interior. Seu limite norte compreende a divisória das águas Zaire/Zambeze e a ocidente pelos limites orientais da Zona Sudoeste. Esta zona caracteriza-se pela presença das areias do Calahari, sendo que as suas principais linhas de água correm para Sudoeste, seguindo a inclinação do planalto. A média anual das chuvas varia entre 500/700 mm na parte sul e entre 750/ 1125 na parte norte. A cobertura vegetal é caracterizada por mata de panda. A medida que se caminha para sul, surgem matas com acácias disseminadas e matas com predomínio de mutiáti (*Colophospermum mopane*).

3. Zona Sudoeste

É nesta zona onde se situa a região em estudo; é limitada a Norte pela Zona Congo, a oriente pela Zona Zambeze e a ocidente pelo Oceano Atlântico, abarcando duas faixas distintas: uma das terras baixas, com cotas entre 0 e 500-600 metros, desérticas ou sub-desérticas que se estende desde o mar até ao sopé da escarpa da chela e outra faixa das terras altas cuja altitude ascende os 1000 metros.

Nesta zona as chuvas são escassas, sendo que as médias anuais variam entre 20 mm (no extremo sudoeste) e 500 mm junto à escarpa da chela, facto que se deve aos ventos secos e frios provenientes da corrente fria de Benguela.

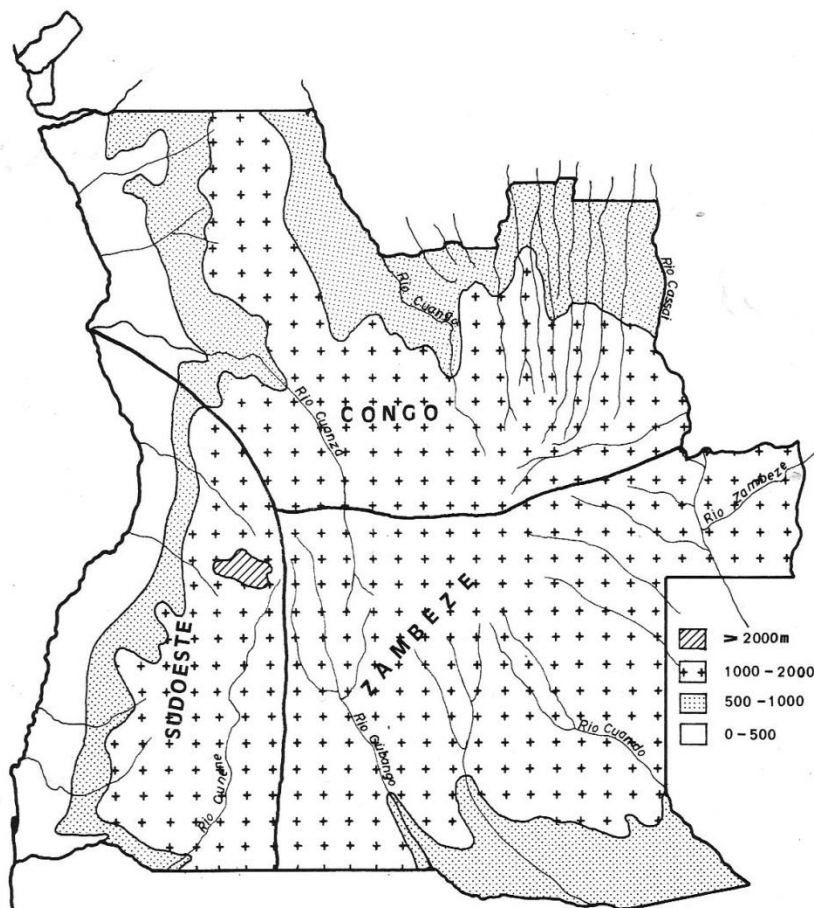


Fig. 10. Zonas ecológicas de Angola, segundo CLARK (1966), e níveis de altimétricos.

A Pré-História em Angola, segundo o autor, que caracteriza segundo a metodologia usada pela arqueologia africana, divide-se em:

- ✓ *Early Stone Age* (representada pelos complexos Olduvaiense e Acheulense);
- ✓ *Middle Stone Age*;
- ✓ *Later Stone Age*.

Aqui faremos a caracterização destas culturas baseando-nos nos dados apresentados pelo autor, mas faremos apenas referência à Zona Sudoeste por ser aí onde se situam as estações arqueológicas pertencentes à região do Namibe, a região em estudo.

Early Stone Age:

A Zona Sudoeste apresentou-se muito rica em vestígios líticos, facto derivado, segundo autor, pelas condições mais favoráveis (na época) à vida dos caçadores acheulenses, caracterizadas pelo aumento da pluviosidade e o abaixamento da temperatura. Foram encontradas na Ponta do Giraúl, província do

Namibe, duas peças da cultura olduvaiense, sendo uma lasca e um bloco de quartzito. Foram igualmente encontrados artefactos na região do Lobito (a norte da província do Namibe), sendo um calhau rolado de quartzito com lascagem radial, um chopper e dois fragmentos de lascas de quartzo. No interior da zona (no planalto da Humpata) foram encontrados artefactos da cultura olduvaiense. Instrumentos líticos acheulenses foram encontrados na região do Baixo Cunene, no Virei, São João do Sul (Coroca-Namibe) e em outras regiões entre a cidade do Namibe e a Serra da Chela.

Middle Stone Age:

Na Zona Sudoeste, mais precisamente na região do Namibe, foram localizados artefactos na ponta do Giraul compreendendo bifaces, choppers, núcleos, raspadores, fragmentos de lascas utilizadas, lascas não preparadas, núcleos preparados discoides e ovais. Na região do Bentiaba, segundo o autor, foram assinaladas oito estações pertencentes a Midle Stone Age; na Região de Maconge, dez estações; na região do Chicolongiro, cinco estações e no Munhino, treze estações.

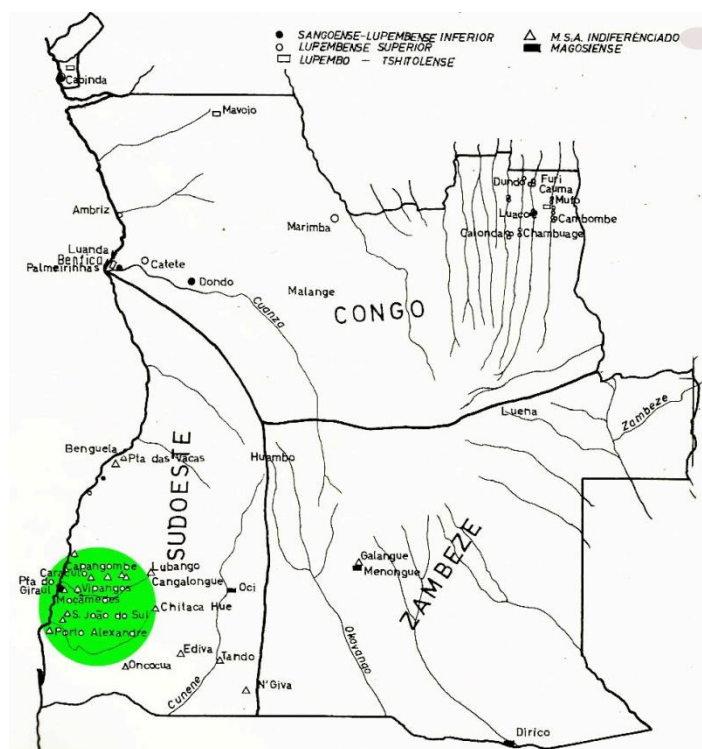


Fig.11. Distribuição das estações arqueológicas da Idade Média da Pedra da Província do Namibe. Adaptado de Ervedosa (1980) -Capangombe, Caraculo, Vipangos, Ponta do Giraúl, Moçâmedes, S. João do Sul, Porto Alexandre-

Later Stone Age:

Aqui, segundo o autor em referência, são consideradas duas áreas, sendo uma constituída pela faixa das terras altas que se estendem até ao bordo da escarpa da Chela e a outra que vai do sopé da escarpa até ao mar. Esta última forneceu, na região do Namibe, material disperso à superfície nas áreas das gravuras rupestres do Tchitundu-Hulu e Tchipopilo, em abrigos sob-rocha do Tchitundu-hulu Mulume e Makahama e em fundos de cabanas como o Tchitundu-Hulu Mulume. Os instrumentos líticos resumem-se fundamentalmente em núcleos, lascas e utensílios derivados de lascas destinados à raspagem e ao corte (raspadores denticulados e lâminas). Foram igualmente recolhidos fragmentos de cerâmica.

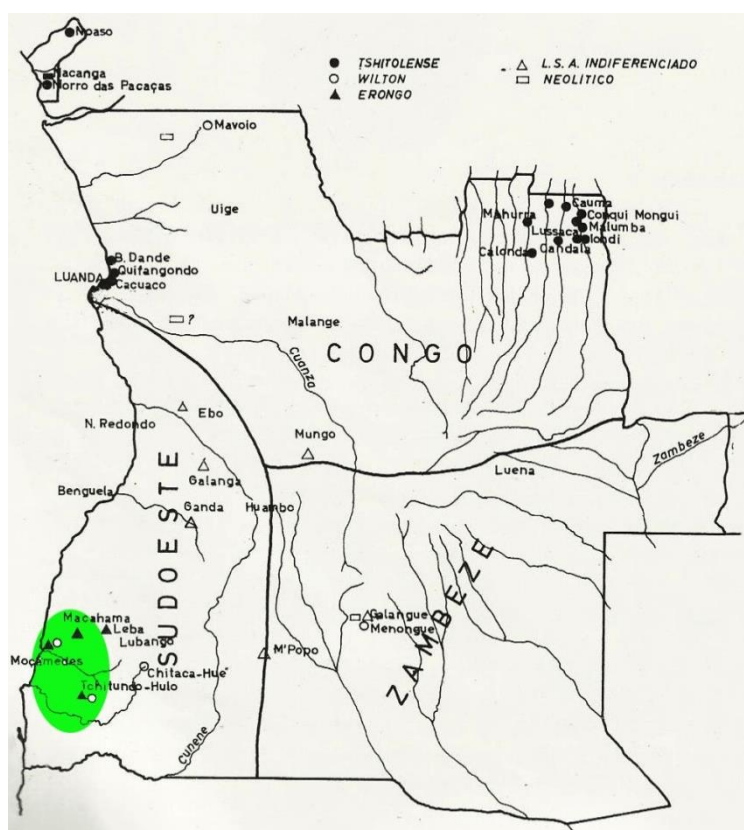


Fig. 12. Estações do *Later Stone Age* do Namibe. Adaptado de Ervedosa (1980)-*Makahama; Tchitundu-Hulu-*

Assim sendo, as estações arqueológicas conhecidas da província do Namibe, segundo Ervedosa (1980) são:

1. Capangombe

Esta estação, a de maior referência na região por ter sido a que melhor foi estudada, foi explorada por Miguel Ramos, segundo Ervedosa (1980), tendo

recolhido 1776 peças de grande variabilidade de tipos morfológicos, com destaque para lascas e lâminas de dimensões variadas, choppers e chopping tool, bifaces, machados e núcleos proto-levallois. Segundo o autor, os machados e bifaces estudados apresentam uma grande variabilidade quanto à forma, técnica e dimensões, sendo alguns exemplares excepcionalmente belos, apresentando, com particular realce para os machados, formas novas que parecem ser específicas da região.

As escavações feitas por Ramos revelaram dois níveis arqueológicos: O nível inferior que revelou uma indústria com 45 877 peças, com alguns objectos acheulense. O nível superior, representando fácies da *Middle Stone Age*, com uma indústria representada por 56 555 peças, de tamanho mais reduzido.

Do material acheulense recolhido mereceram especial estudo 196 machados classificados, em resultado da análise tipológica, em: Tipo 0 (em que a superfície de lascagem intercepta directamente a superfície do calhau); Tipo I (o machado continua a ser obtido a partir do calhau, apresentando duas direcções de percussão); Tipo II (é obtido a partir de uma lasca retirada de um núcleo não preparado, tendo um dos bordos do gume servido de guia para obtenção da forma por retoques laterais); Tipo III (obtidos a partir de lascas de técnica *Levallois*); Tipo IV (Não foi observado); Tipo V (o machado é completamente retocado de forma bifacial, exceptuando duas pequenas zonas sub-triangulares que formam os bordos do gume).

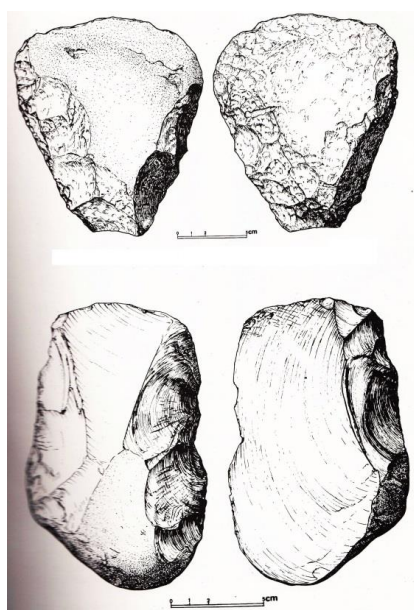


Fig.13. Machados Acheulense do tipo 0 e I de Capangombe. Segundo Ramos (1974).

2. Ponta do Giraúl

Segundo o autor em referência, durante a Early Stone Age foram encontradas duas peças do Olduvaiense, no depósito marinho de 35 metros, sendo uma lasca e um fragmento de bloco de quartzito, achatado e de secção oval, que apresenta numa das faces o negativo de três lascas removidas.

Durante a *Middle Stone Age*, os artefactos encontrados apresentavam-se relativamente frescos e pouco desgastados sugerindo pertencer, de acordo com o autor, às séries mais recentes e distribuiu-os pelos seguintes grupos tipológicos: Bifaces, choppers, núcleos-raspadores, fragmentos de lascas utilizados, lascas não preparadas (com talão plano), preparadas (com talão facetado), sem talão, núcleos com plano de percussão simples, sub-piramidais, bicónicos, núcleos preparados (discóides e ovais com dorso alto), discóides achatados e fragmentos de lascas.

3. Ponta Negra;

Segundo Ervedosa (1980), foram localizados artefactos da *Middle Stone Age*. No princípio da década de 70, Vítor Gonçalves leva a cabo estudos sobre Chopping, Chopping Tool e Seixos Truncados da estação.

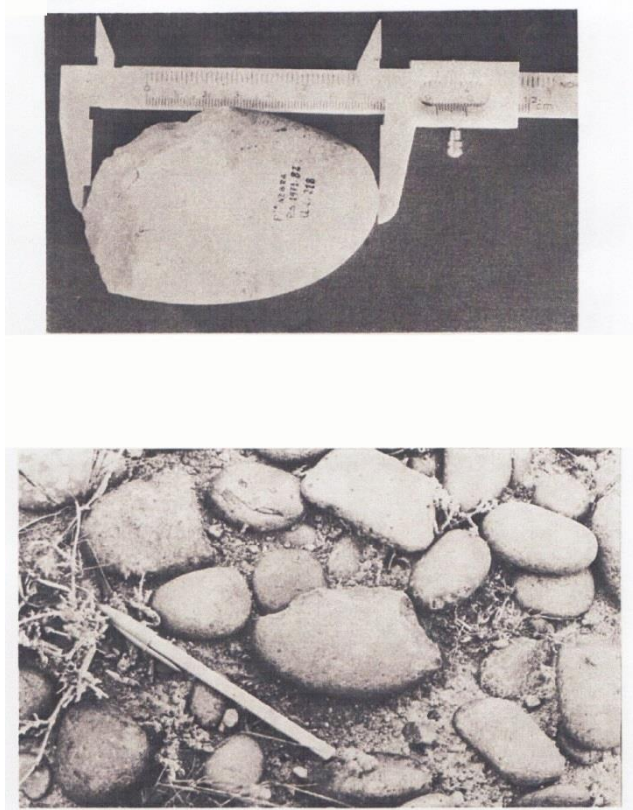


Fig.14. Chopping Tool na Ponta Negra. Segundo Victor Gonçalves (1971).

4. São João do Sul;

Durante *Early Stone Age* Foram recolhidas peças tipicamente achaulenses, contando-se machados, bifaces bem como outros utensílios.

Foram igualmente localizados artefactos da *Middle Stone Age*.

5. Bentiaba;

Segundo Ervedosa, perto do Bentiaba foram assinaladas oito (8) estações da *Middle Stone Age*;

6. Maconge;

Foram assinaladas dez (10) estações da *Middle Stone Age*.

7. Chicolondjila;

Foram assinaladas cinco (5) estações da *Middle Stone Age*.

8. Munhino;

Foram assinaladas treze (13) estações da *Middle Stone Age*.

9. Tchitundu-Hulu;

Durante *Earlier Stone Age* (ERVEDOSA, 1980) foram recolhidas peças tipicamente achaulenses, contando-se machados, bifaces bem como outros utensílios.

Segundo França (1953), os materiais líticos recolhidos foram fundamentalmente núcleos, pontas, lascas retocadas e não retocadas, lâminas, seixos talhados, bicos, raspadeiras, furadores buris e trapézios. A principal matéria-prima utilizada na elaboração do material lítico por ele recolhido foram o grés quartzítico, quartzo (leitoso e hialino), grés polimorfo, jaspe e quartzite.

Para classificação do material recolhido, o autor dividiu o mesmo em três séries. Assim sendo, a primeira série apresenta fácies mustiero-clactonense evoluída; a segunda série é predominantemente mustieroide; a terceira série aproxima-se mais, segundo o autor, de um proto-Smithfield do que de uma cultura Wilton, que seria frequente no sudoeste de Angola.

Da recolha feita por Ervedosa (1974), tanto à superfície, quanto da pequena escavação feita no abrigo sob-rocha com pinturas, resultaram os seguintes materiais: núcleos (discóides, *Levallois*, poliédricos), lascas, lâminas, furadores e raspadores.

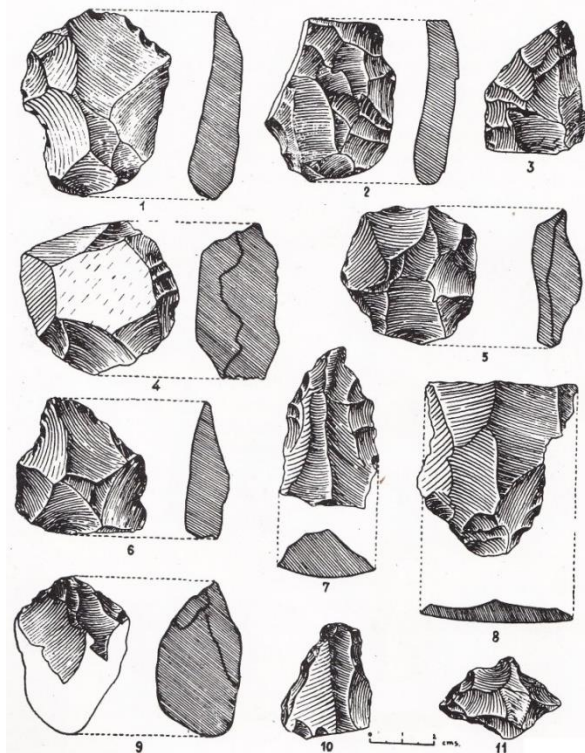


Fig.15. Indústria mesolítica do Tchitundu-hulu. Segundo FRANÇA (1953).

10. Tchipopilo;

Forneceu variado material lítico do Later Stone Age, disperso à superfície.

11. Makahama

Aqui foram recolhidas, à superfície, instrumentos líticos, contas de colar e pequenos fragmentos de cerâmica.

No trabalho feito por Ervedosa no local, não foi possível efectuar grandes escavações, tanto no interior do abrigo quanto na área adjacente, por falta de tempo. Uma pequena escavação de cerca de 10 cm de profundidade foi feita no interior. A indústria lítica recolhida era constituída por núcleos, lascas e utensílios derivados de lascas; eram fundamentalmente raspadores denticulados e lâminas; foi igualmente recolhida uma peça que o autor define como ponta.

O quartzo e o quartzito constituíam, predominantemente, a matéria-prima utilizada. Algum do material cerâmico recolhido no interior e no exterior do abrigo apresentavam incisões que faziam parte da ornamentação dos recipientes que, de acordo com o autor, teriam sido modelados à mão. Igualmente foram recolhidas contas, sendo a maioria de origem europeia (12 missangas) e duas de fabrico local (uma de concha de caracol e outra de casca de avestruz).

A análise feita ao material cerâmico levou o autor a concluir que a mesma se assemelhava, tanto do ponto de vista tecnológico quanto morfológico e decorativo, com a cerâmica banta, embora utilizada por uma população primitiva que utilizava ainda materiais líticos e vivia em grutas. A presença de contas de origem europeia leva o autor a concluir que esta população de caçadores-recolectores teria sobrevivido, no seu estágio cultural, algum tempo após a chegada dos portugueses.

Os trabalhos e pesquisas arqueológicas até aqui apresentados permitiram revelar um grande número de estações arqueológicas e de arte rupestre na província, facto que veio confirmar o grande potencial arqueológico da região.

Nesta região de Angola, a arte rupestre encontra-se distribuída ao longo de um corredor da faixa semi-desértica, desde o limite norte da província (município do Camucuio-estação rupestre de Tchipopilo), até ao limite sul, a Fronteira com a República da Namíbia (Estação de Monte Negro).

Dos cerca de dezoito sítios de arte rupestre actualmente conhecidos, a maior parte compreende pinturas. Apenas o Tchipopilo, Tchitundu-hulu Mulume, Tchitundu-hulu Mucai, Pedra das Zabras, Pedra da Lagoa e Monte negro compreendem os sítios com gravuras.

As estações de arte rupestre até ao presente momento conhecidas da província do Namibe são:

1. Tchipopilo

Constituída por duas estações (ERVEDOSA, 1980), estando a primeira localizada poucos quilómetros da estrada e a segunda, junto à mulola de tchipopilo. As duas estações estão separadas cerca de quatro quilómetros de distância. Localizado no município do Camucuio, norte da província, a primeira estação compreende um conjunto de gravuras feitas sobre lajes graníticas já muito patinadas e de difícil visualização, enquanto a segunda encontra-se melhor conservada, sendo os pés humanos, patas de felino e de antílope, figuras indeterminadas, enxadas e machados, as principais representações.



Fig. 16. Gravuras de Tchipopilo

(Foto: Fernandes)

2. Makahama

Abrigo sob-rocha aberto na base de um enorme morro granítico, localiza-se na povoação do Caraculo, município da Bibala.

É um sítio de pinturas, sendo o branco a cor predominante, apesar de existirem algumas em preto. Os motivos representados são os zoomorfos e prováveis antropomorfos.



Fig. 17. Makahama, abrigo I.

(Foto: Fernandes)

3. Abrigo II de Makahama/Hai

Abrigo II (ERVEDOSA, 1980) ou Hai (GUTIERREZ, 2009) localiza-se igualmente na povoação do Caraculo, município da Bibala. É um abrigo localizado no alto de um monte, comportando pinturas em branco e vermelho, com predominância dos zoomorfos.



Fig.18. Makahama, abrigo II

(Foto: Fernandes)

4. Múkua

Abrigo sob-rocha localizada na povoação do Caraculo. Comporta pinturas em branco e vermelho. Os zoomorfos são os motivos predominantes. É possível observar um provável antropomorfo.



Fig. 19. Múkua

(Foto: Fernandes)

5. Manankombo

Localizado na povoação do caraculo, é um abrigo que comporta pinturas em vermelho e branco. O avançado estado de degradação não permite uma clara visualização nem identificação dos motivos representados. Apenas alguns traços podem ser identificados.



Fig. 20. Manankombo

(Foto: Fernandes)

6. Onkaka

Localizado na povoação do Caraculo, é um abrigo com pinturas em branco, sendo os zoomorfos e formas geométricas as representações predominantes.

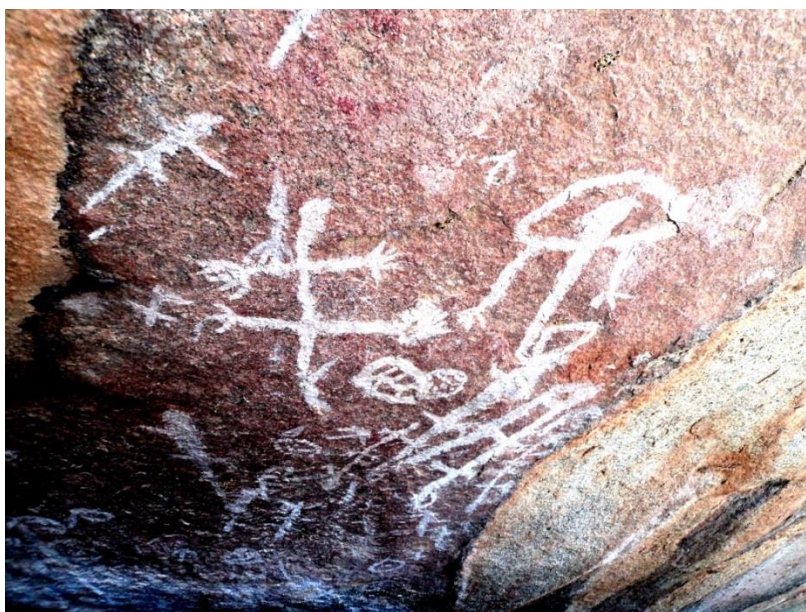


Fig. 21. Onkaka

(Foto: Fernandes)

7. Kenguerera I

Localizado na povoação do Caraculo, compreende um abrigo com pinturas brancas e vermelhas. Os zoomorfos, formas geométricas e outras de difícil interpretação são as representações dominantes.



Fig. 22. Kenguerera I

(Foto: Fernandes)

8. Kenguerera II

Localizado na povoação do caraculo, representa pinturas em branco, com predomínio das formas geométricas.



Fig.23. Kenguerera II

(Foto: Fernandes)

9. Vihailo I

Localizado na área do Caraculo, é um abrigo com pinturas em branco e negro. As formas geométricas, os zoomorfos e antropomorfos, constituem as principais representações.



Fig.24. Vihailo I

(Foto: Fernandes)

10. Vihailo II

Localizado na área do Caraculo, abrigo compreende pinturas a preto e branco, com prováveis antropomorfos e formas geométricas.



Fig.25. Vihailo II

(Foto: Fernandes)

11. Tchikotowe

Localizado na área do Caraculo, com pinturas a preto e a branco, sendo as formas geométricas as dominantes.



Fig.26. Tchikotowe

(Foto: Fernandes)

12. Muliolila

Localizado na área do Caraculo, abrigo com pinturas em branco, vermelho e preto. As principais representações são zoomorfos, antropomorfos e formas geométricas.



Fig.27. Muliolila

(Foto: Fernandes)

13. Tchitundu-Hulu Mulume

Localizado no município do Virei, compreende um abrigo com pinturas, bem como gravuras expostas sobre uma superfície granítica.



Fig. 28. Tchitundu-Hulu Mulume

(Foto: Fernandes)

14. Tchitundu-Hulu Mucai

Localizado no município do Virei, é um abrigo sob rocha que comporta pinturas em branco, preto e vermelho. As formas geométricas, zoomorfos e prováveis antropomorfos são as principais representações.



Fig.29. Tchitundu-Hulu Mucai

(Foto: Fernandes)

15. Pedra da lagoa

Localizado no município do Virei, é um conjunto de gravuras esculpidas sobre uma superfície granítica, sendo as formas geométricas as mais representativas.



Fig. 30. Pedra da lagoa

(Foto: Fernandes)

16. Múkua II

Abrigo sob-rocha localizado na povoação do Caraculo. Comporta pinturas em branco e vermelho.



Fig. 31. Múkua II

(Foto: Fernandes)

17. Monte Negro

Localiza-se na região do Monte negro, na fronteira sul da província do Namibe.



Fig. 32. Gravuras do Monte Negro. Segundo Gutierrez (1996)

18. Lumbundjo

Localiza-se na região do Caraculo. Compreende um abrigo que comporta pinturas em branco e negro, com representações de zoomorfos, antropomorfo e formas geométricas (GUTIERREZ, 2009).

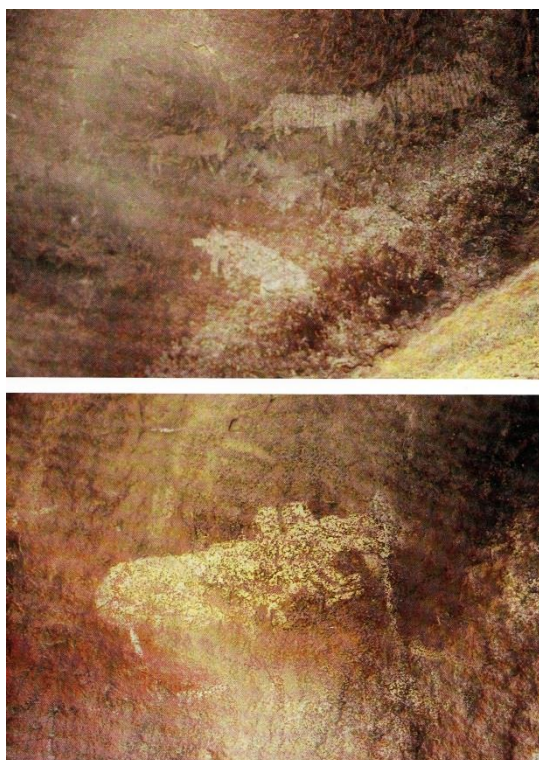


Fig. 33. Lumbundjo. Segundo Gutierrez (2009)

2.3. Tchitundo-Hulo

O Tchitundu-hulu localiza-se na região do Kapolopopo, cerca de 25 km ao Sul da sede do município do Virei.

Situa-se na orla do deserto do Namibe, estando afastado do mar (ERVEDOSA, 1980) cerca de 120 km em linha recta e aproximadamente 40 km do sopé da Serra da Chela, numa região semi-desértica.

Na região erguem-se vários *inselbergs*, onde se destaca, pelas suas dimensões, o Tchitundu-hulu Mulume.

A estação, segundo o Instituto Geográfico e Cadastral de Angola (2014), apresenta as seguintes confrontações:

A Norte pelo rio Tchitundu-hulu,

A Sul pelos rios Bibela e Tchiquenheue,

A Oeste pelo Morro Mubero,

A Este, igualmente pelo rio Tchitundu-hulu.

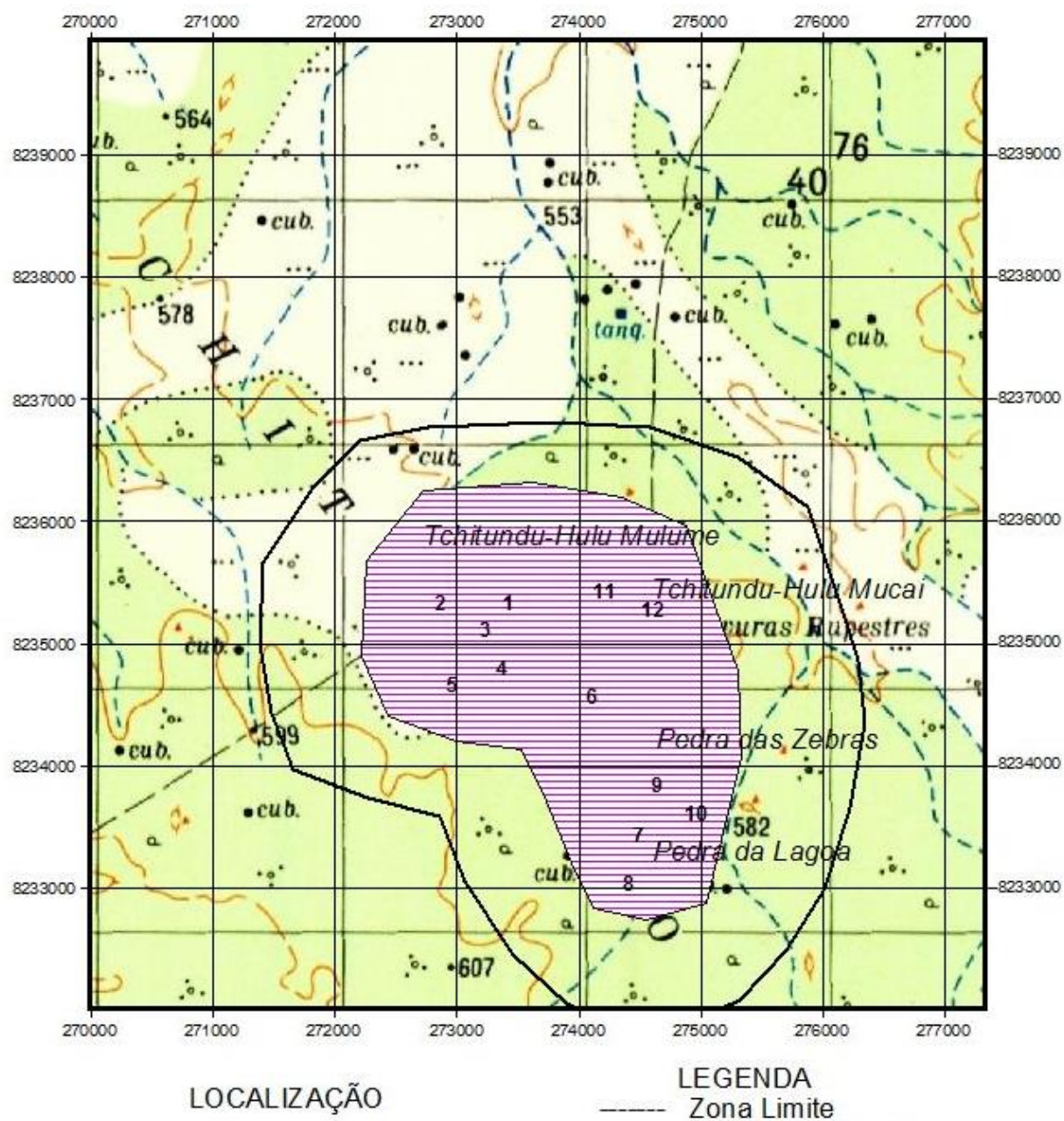


Fig.34. Mapa da região mostrando a localização dos quatro sítios da estação do Tchitundu-hulu

ESCALA:1/56.000

ÁREA DA ZONA LIMITE: 602 has

FONTE: Instituto Geográfico e Cadastral (Departamento provincial do Namibe)

2.3.1. Povoamento

Segundo França (1953), a região era muito fracamente povoada e a população que se encontrava no Tchitundu-hulu era maioritariamente constituída pelos *Ova Kuisi* (ou *Cuissi*), aparecendo por vezes os *Ova Koroca* (ou *Curocas*) e os *Ova Kuvale* (ou *Kuvale*).

A prolongada falta de chuvas que se faz sentir na região, derivada do clima sub-desértico, pode ser um dos factores que esteve e continua estar na base do fraco povoamento da área.

Actualmente a região é habitada por pastores *Cuvalés*, presentes no local principalmente em época chuvosa, onde erguem suas residências e os “*sambos*” (currais) para o gado.

Os *Cuissi*, dada a conjuntura social a que estiveram submetidos ao longo de todo este tempo (conquistados pelos *Ovakuvales* e desprezados pela maioria dos bantu da região), continuam a habitar a região do Virei apesar de, na maioria dos casos, terem sido assimilados pelos *Ovakuvale* ou, noutros casos, omitirem a sua real identidade.

Quanto aos *Curocas*, assinalados por França, há registos de habitem igualmente, em número reduzido, a região do Tchitundu-hulu. Seu território (margens do rio *Curoca*) dista cerca de uma centena de quilómetros, em direcção sudoeste. A presença destes (não permanente) no Tchitundu-hulu pode levar-nos a pensar na possibilidade deste território ter jogado um papel importante na vida dos habitantes do deserto que, por alguma razão, eram atraídos para o local. De outra forma, como compreender as razões que levariam os *Curocas* a percorrer tal distância, abandonando seu território que, contrariamente ao Tchitundu-hulu, possuía um rio caudaloso que, mesmo não sendo de carácter permanente, abastecia as várias lagoas existentes da região permitindo assim conservar água por vários anos?

Outra questão que se pode levantar relativamente ao povoamento, tem a ver com a possível presença dos *Hotentotes* na região. Segundo Redinha (1974) os *Cuissi* teriam suportado a dependência dos *Hotentotes*, de quem herdaram a língua, antes da sua submissão pelos *Cuvale*. Os *Cuissi* habitavam uma vasta área do território da província do Namibe, inclusive o Tchitundu-hulu, como é sabido. Mas não há referências exactas dos locais onde teriam sido dados os possíveis contactos entre estes dois grupos. Outra referência da presença dos *Hotentotes* é feita por Esterman (1961), quando afirma que os *Hotentotes* faziam incursões constantes ao

território dos *Cuvale* para saquear o gado destes. Portanto, aqui parece que a presença dos *Hotentotes* dá-se em dois momentos muito distintos: antes e depois da chegada dos *Cuvale* no território.

Pela região corre um rio (Rio *Kambandje*) de regime intermitente; ao longo das suas margens, durante a época chuvosa, são estabelecidos campos agrícolas. De igual modo, em volta do morro do Tchitundu-hulu Mulume, as populações erguem habitações e campos agrícolas que beneficiam das pequenas linhas de água, bem como das águas que escorrem montanha a baixo.

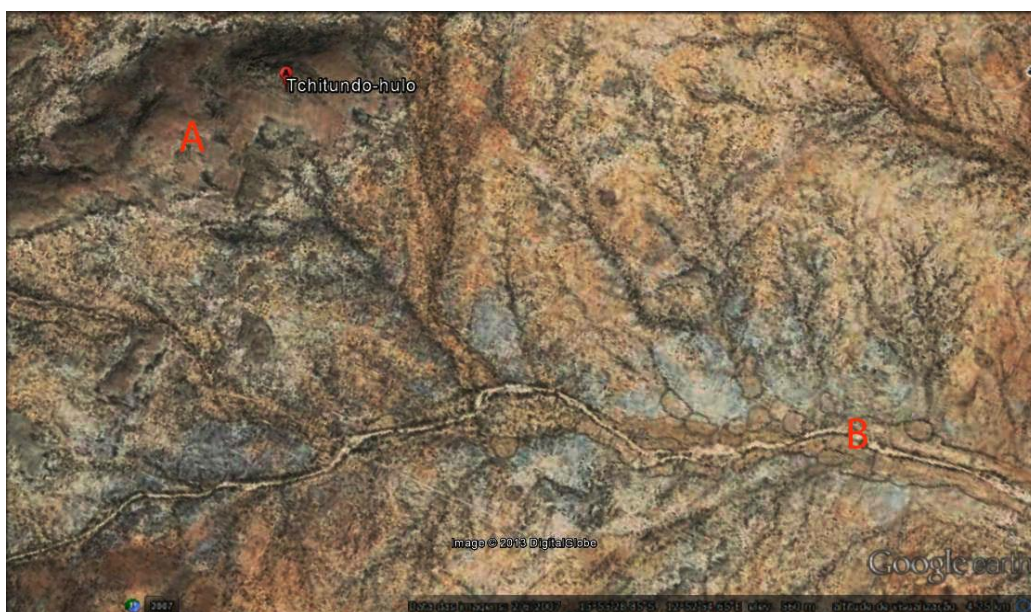


Fig.35. -A: Tchitundu-hulu Mulume; B: Rio Tchitundu-hulu com campos agrícolas ao longo das margens. Adaptado de Google Earth



Fig.36. -A: Rio Tchitundu-hulu e Campos agrícolas; 1,2,3,4,5: Habitações e currais. Adaptado de Google Earth.



Fig.37. Campos agrícolas em volta do Tchitundu-hulu Mulume.

Parece que as condições de comodidade proporcionadas, principalmente pela existência de água em certos períodos do ano e associada à certa protecção contra as intempéries (principalmente os ventos), terão sido alguns dos factores que atraíam grupos humanos para o local. Sobre o assunto, Breuil e Almeida (1964b) afirmam:

A presença de tão interessantes vestígios estéticos no deserto de Moçâmedes leva a admitir que, numa época não determinada, este extenso território foi habitado por povos paleolíticos portadores de diversas culturas e povoado por um grande número de plantas e animais, onde dispunham, conseqüentemente, de água e de clima mais favorável. Estas condições permitiram aos povos locais viver na abundância e no bem-estar, a tal ponto que foram capazes de acolher ou, antes, de suscitar entre eles o aparecimento de gravadores e pintores cujas técnicas, evoluindo, adquiriram características particulares (Breuil e Almeida, 1964b, p. 173).

Apesar da possibilidade da existência de clima mais favorável em épocas muito recuadas, não seria de descorar a hipótese de o deserto e suas influências no clima se fazerem sentir na mesma época, facto que teria tido igualmente grande influência no comportamento das populações, concretamente quanto à sua forma de abordar os fenómenos naturais, no sentido de minimizar os efeitos das dificuldades impostas pela natureza, que os levava a rogar aos deuses para chuva e fartura de caça, assim como agradecer pela fartura em momentos que a natureza fosse mais benevolente.



Fig. 38. Tchitundu-hulu durante a época chuvosa



Fig. 39. Tchitundu-hulu durante a época seca.

Segundo Berrocal (2003), os elementos ligados à paisagem jogam um papel de grande relevância para o estudo da arte rupestre, sendo a paisagem definida como monumentos selvagens e ambíguos, formações geralmente associadas com arte rupestre, quer sejam gravuras ou pinturas. Nessa perspectiva, define monumento selvagem basicamente como um elemento natural de características sobresalientes, facilmente perceptível e isolado do resto dos elementos da paisagem.

Para algumas populações da área em estudo, certos elementos naturais provocam em si sentimentos que os leva a identificarem-se com esta ou aquela estrutura da natureza. Há montes que, pelas suas dimensões (demasiado elevados), sua posição na paisagem, sua configuração (formas que se assemelham à certos animais, por exemplo), por algum acontecimento marcante que tenha ocorrido, etc., tenham cativado algum sentimento de particular admiração ou mesmo de veneração por parte das populações locais e não só.

O Tchitundu-hulu Mulume é um monte que se destaca na paisagem onde se encontra inserido, pela sua forma e dimensões. Segundo Santos Júnior (1974a), possui entre 800 e 1000 metros de comprimento. Sua configuração levou-o a ser apelidado por “*Brútuei*” pelas populações nativas porque, segundo Breuil e Almeida (1964b) a configuração do morro fazia lembrar bois sem chifres, que são desta forma denominados na língua local.

Do cume do morro é possível ter uma visão de toda paisagem em volta, numa extensão aproximada de 40 quilómetros de distância a partir desse ponto. Provavelmente, o Tchitundu-hulu Mulume seja visível a partir da mesma distância em algumas direcções, principalmente das direcções Este (que confina com os contrafortes da Serra da Chela, visíveis a partir do Tchitundu-hulu), Sul e Oeste. Provavelmente este factor deve ter sido um “chamativo” para os povos que, ao avistarem à distância, dele depois se aproximavam.

Tendo em consideração esta reflexão, poderia supor a hipótese de ter sido o Tchitundu-hulu Mulume, dos quatro sítios existentes no local, o que primeiro foi identificado e usado pelos gravadores.

2.3.2. Arte Rupestre

A estação é formada por quatro morros graníticos: Tchitundu-hulu Mulume (o de maior dimensões, comporta gravuras e pinturas), Tchitundu-hulu Mucai (com pinturas e gravuras), Pedra das Zebras e Pedra da Lagoa (ambas com gravuras).

O Tchitundu-hulu Mucai vinha sendo referenciado até muito recentemente como sendo apenas sítio com pinturas. Entretanto, estudos mais recentes permitiram concluir que o mesmo possui igualmente gravuras na parte superior do morro, apesar do avançado estado de degradação das mesmas, o que torna muito difícil a sua visualização.

Devem-se à Camarate França os primeiros estudos sobre o Tchitundu-hulu, publicados em 1953 com o título “*As gravuras Rupestres do Tchitundu-hulu*”, um estudo restrito apenas às gravuras do Tchitundu-hulu Mulume, já que o mesmo não chegou a ver o abrigo com pinturas, nem os restantes sítios.

Seguiram-se outros estudos, como foram os casos de Hermann Baumann (1954), Breuil e Almeida (1964), Santos Junior (1974), Carlos Ervedosa (1974 e 1980) e Manuel Gutierrez (2009).

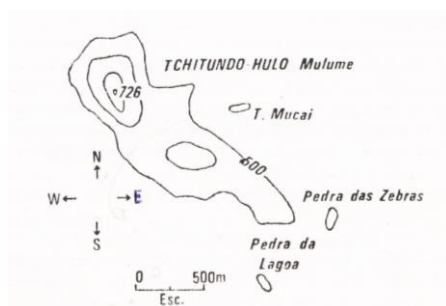


Fig. 40. Posição relativa do Tchitundu-hulu Mulume, Tchitundu-hulu Mucai, Pedra da Lagoa e Pedra das Zebras. Segundo Ervedosa (1980).

Antes de entrar na abordagem do conteúdo propriamente dito, penso ser necessário fazer uma breve abordagem sobre o significado de Tchitundu-hulu. Os pontos de vista dos diferentes autores divergem, em grande medida, sobre o significado do nome.

Quanto à “*Mulume e Mucai*”, não há grandes dificuldades, uma vez significarem, na língua local, homem (ou gênero masculino) e mulher (ou gênero feminino) respectivamente. Os autores concordam igualmente que *hulu* signifique morro. A grande divergência reside no significado de *Tchitundu* e, conseqüentemente, o significado de “Tchitundu-hulu”.

Segundo França (1953), a população local considerava Tchitundu-hulu como “monte do céu”, pelo facto destes acharem que os círculos concêntricos presentes em grande número nas gravuras representarem os astros.

Ervedosa (1980) cita Cornélio Prinsloo, seu guia à estação, que afirmara que Tchitundu-hulu podia ser traduzido como “monte das almas”. Este mesmo autor cita igualmente o antigo conservador do Museu da Huila, Alberto Machado Cruz, que traduzira o nome como “acampamento do céu”, em virtude de ter existido no cimo do morro um acampamento chamado Tchitundu-hulu.

Ervedosa recorre igualmente à interpretação de Esterman, segundo a qual “*hulu*” significa “último”, o “derradeiro”, facto que leva Santos Junior (1974a) a avançar com a ideia de que se o fim do caminho da vida é a morte e com a morte se evola a alma, então podia-se admitir, segundo o autor, que Tchitundu-hulu signifique “morro das almas” no sentido de que terminada a vida, as almas se elevam para o céu. Esterman não concorda com a tradução “monte sagrado”, nem “morro do céu”, argumentando que monte sagrado seria “*tchitundu n’cola*” e monte do céu seria *tchitundu eúlo*.

Independentemente de toda a discussão em volta do significado do nome, o que nos parece óbvio é o facto de qualquer uma das explicações (monte do céu ou monte das almas) darem um sentido sagrado ao morro. Portanto, morro sagrado seria, em nossa opinião, uma tradução aceitável.

“Tudo leva a crer que os dois montes, Tchitundu-hulu Mulume e Tchitundu-hulu Mucai devem ter sido em tempos remotos, e quem sabe se hoje ainda o serão teatros de práticas rituais de várias naturezas em celebração de ritos de passagem da vida terrena para o post-mortem, como levam a crer os significados atribuídos a tchitundu-hulu que, como vimos, são morro das almas, acampamento do céu ou morro do fim.”

Claro que este último conceito pode generalizar-se ao fim dos vários estádios da vida do homem, meninice, adolescência, juventude, idade madura, ou até ao fim da vida de senhorio com a passagem ao rol dos homens casados”. (Santos Júnior, 1974a, p.53)

A arte rupestre do Tchitundu-hulu (Clark, 1958; Gutierrez, 2010 e NAMONO, 2010;) enquadra-se no grupo da chamada “Arte Geométrica da região Centro Sul de África” e compreende gravuras (expostas ao longo das superfícies das rochas) e pinturas (no interior dos abrigos sob-rocha).

Existem dois principais tipos de Arte Rupestre (ABREU, 2012). Um consiste em aplicar uma substância na superfície rochosa, podendo para tal usar materiais orgânicos ou inorgânicos que serão adicionados à superfície da rocha, tendo como tela a parede de um abrigo, onde serão deixadas marcas dos pigmentos aplicados. Este é chamado de pinturas ou pictogramas sendo que, o outro tipo de arte rupestre, segundo o autor em referência, consiste na remoção de parte da superfície da rocha por algum tipo de pressão feita por qualquer instrumento ou ferramenta. Estes são geralmente chamados gravuras ou petroglifos.

Os estilos naturalista, geométrico e esquemático são os mais comuns na arte rupestre.

Entende-se por estilo naturalista (NAMONO, 2010) todas aquelas que se conformam com formas reconhecíveis, tal como animais, pessoas ou plantas, enquanto que por estilo geométrico entende-se por imagens que conformam uma forma geométrica básica não identificável como sendo figurativa. Usando o termo geométrico, segundo o autor, permite que as formas sejam classificadas dentro de uma forma tipológica geométrica padrão. Daí que palavras como linhas, círculos, pontos, grelhas identifiquem diferentes imagens.

A arte rupestre, segundo Berrocal (2003), tem sido interpretada, na maioria da literatura, como possuindo uma tripla função: funções rituais, económicas e sociais, funcionando em alguns casos, cada uma isoladamente e, em outros casos, funcionando todas de forma simultânea.

Assim sendo, as funções rituais aparecem ligadas à práticas xamânicas relacionadas com a produção de arte rupestre. Para além da presença da arte como tal, ainda segundo o autor, um outro aspecto que concorre para a interpretação ritual da arte rupestre é a elevada aparição de peças de quartzo nos sítios de arte rupestre, sendo o quartzo considerado em muitas culturas como sendo um elemento

com propriedades mágicas. Por essa razão têm sido consideradas as funções rituais da arte rupestre, quando aparecem peças de quartzo nestes sítios.

Estes ritos, de acordo com o autor, são considerados veículos através dos quais os xamãs realizam a passagem por diferentes mundos e contactam os espíritos para os ajudarem a ultrapassar seus problemas, quer sejam ligados à saúde ou à outras dificuldades. Aqui estariam igualmente incluídos os ritos de iniciação, de nascimento, fertilidade, de morte, etc.

Berrocal avança ainda a ideia segundo a qual a arte rupestre tem sido interpretada, em muitos casos, como elemento de demarcação do território na paisagem, dissuadindo os inimigos de penetrar neste mesmo território.

A função económica tem sido a outra interpretação dada à arte rupestre. Um dos exemplos citados por Berrocal, é a magia caçadora, destinada a proporcionar a caça, de formas a se evitar os problemas derivados da escassez de recursos alimentares provenientes da caça. Aqui a arte seria vista igualmente como um facilitador da fertilidade humana e natural.

Para além dos rituais ligados à caça, segundo o autor, a arte rupestre tem sido igualmente associada à pontos de trocas ou comércio entre os diferentes grupos de caçadores, colectores e agricultores, ou ainda com lugares relacionados com alguma actividade económica, quer seja de produção, recolção ou armazenamento.

A arte rupestre tem sido ainda interpretada como elemento comunicativo com a capacidade de proporcionar informações que beneficiem actividades económicas, principalmente a caça (MITHEM e GAMBLE *apud* BERROCAL, 2003).

Por fim, a interpretação social atribuída à arte rupestre centrada em diferentes actividades de carácter social, podendo incluir (BERROCAL, 2003) a interpretação totêmica da arte. Este ponto consiste em relacionar ou atribuir diferentes motivos à grupos concretos, que seriam representados por estes em seus territórios ou em locais de residência e de subsistência.

Tchitundu-hulu Mulume

No Tchitundu-hulu Mulume, as formas geométricas constituem a maioria das representações, sendo a forma circular (círculos simples, círculos concêntricos com várias circunferências, círculos radiados, etc.) as mais representativas. Raramente se consegue observar representações de zoomorfos ou de antropomorfos, apesar de existirem.

Representações de vegetais podem igualmente serem vistas nas gravuras do Tchitundu-hulu Mulume (ERVEDOSA, 1980 e BREUIL & ALMEIDA, 1964b).

Aqui, a grande maioria das gravuras encontram-se localizadas nas vertentes do morro, nas zonas em que o movimento, quer das águas das chuvas ou mesmo de parte dos fragmentos soltos da rocha, gerado pela gravidade conduz os corpos, inevitavelmente, morro à baixo até à base do mesmo. É à volta da base do morro onde as populações locais instalam campos agrícolas, em épocas chuvosas, beneficiando das águas das chuvas que escorrem do morro, bem como das linhas de água que por aí passam.

A técnica utilizada para gravação resume-se fundamentalmente na picotagem, uma técnica que, de acordo com Abreu (2012), consiste basicamente na gravação feita na rocha usando para tal ferramentas pontiagudas, sendo o quartzo a mais comum das ferramentas utilizadas para abertura de sulcos na rocha. O que caracteriza esta técnica, ainda de acordo com o autor, não é a forma como ela é feita, mas sim o resultado, sendo a picotagem o resultado do impacto de um instrumento na rocha, impacto que pode ser directo (impacto directo do instrumento sobre a rocha) ou indirecto (quando o impacto é feito mediante o recurso a dois instrumentos). Para além da picotagem, a outra técnica utilizada (BREUIL e ALMEIDA, 1964b) terá sido abrasão.

No alto do morro do Tchitundu-hulu Mulume existe um abrigo sob rocha com pinturas. O estilo geométrico domina a maior parte dos motivos pintados, sendo destaques as formas circulares (ovalares, círculos radiados, círculos com raios internos, círculos com traços internos cruzados), as designadas por “Sausage shapes” por alguns autores como Namono (2010 e 2012) ou formas em salsicha/linguiça, traços verticais, grelhas, representações esquemáticas de prováveis zoomorfos, formas labirínticas, etc.. As cores mais utilizadas foram o vermelho e o branco.

Ervedosa (1980), contabilizou cerca de 180 figuras, não tendo incluído nesta lista aquelas cujo baixo grau de visibilidade fazia confundir com as manchas naturais da rocha, nem as sobreposições.

As pinturas localizam-se em grande parte no tecto do abrigo e outras nas partes perto da base, na zona em que faz contacto com o solo.

Tchitundu-hulu Mucai

Situa-se cerca de mil metros do Tchitundu-hulu Mulume. Compreende um abrigo sob-rocha com pinturas, assim como gravuras na parte superior do morro.

As pinturas são de estilos geométrico e naturalista (com representações de zoomorfos e prováveis antropomorfos). O vermelho, o branco e o preto são as tonalidades que mais aparecem nas pinturas.

Este abrigo será tratado com maior profundidade no capítulo IV, uma vez constituir nosso principal objecto de estudo.

Pedra da lagoa

Dista do Tchitundu-hulu Mulume, cerca de mil (1000) metros. É um monte relativamente baixo, com cerca de cinco metros de altura e trezentos (300) metros de extensão. É um sítio que congrega gravuras em que o estilo geométrico é dominante. Há também gravuras esquemáticas e naturalistas. Contrariamente à opinião de Ervedosa (1980), conseguimos localizar representação de um provável zoomorfo, provavelmente um antílope, localizada na vertente ocidental, perto da base do morro.

É possível observar dois grupos distintos de gravuras: um grupo que parece ser mais recente, com tom muito claro e com sulcos bastante superficiais e o outro grupo que parece mais antigo, com gravuras mais escuras muito patinadas, com sulcos muito profundos.

A picotagem e abrasão, parecem ter sido as principais técnicas utilizadas para gravação na rocha.

Pedra das zebras

Localiza-se perto do Tchitundu-hulu Mulume, é um morro relativamente baixo e com o menor número de gravuras, com um grau de visibilidade muito reduzido em resultado do avançado estado de desgaste das mesmas.

As gravuras são, quase na generalidade, de estilo geométrico, destacando-se as formas circulares.

Estado geral de conservação da arte rupestre

No tocante a conservação da arte rupestre, duas notas merecem destaque:

A primeira refere-se às gravuras que, expostas à céu aberto ao longo das superfícies das rochas, estão sujeitas à acção dos agentes erosivos que, gradualmente, vão alterando a estrutura da rocha e destruindo as gravuras.

As gravuras do Tchitundu-hulu Mulume encontram-se num avançado estado de degradação, em resultado da desagregação das placas que conformam a camada superficial da rocha. Estas placas, fragilizadas em decorrência da contínua acção dos agentes erosivos, muito fortes na região, fragmentam-se em forma de escama (dando lugar ao processo de escamação), desprendendo-se do conjunto

principal e, sob acção da gravidade e dos agentes erosivos, são arrastados monte a baixo.

A esfoliação quase generalizada da superfície da rocha do Tchitundu-hulu Mulume (AMARAL *apud* ERVEDOSA, 1980) resulta de diferentes processos, quer aqueles mais directamente ligados à meteorização das rochas, como a descamação, a despliculação e a formação de lascas; assim como outros elementos relacionados com aspectos estruturais como a individualização das placas e lajes, em consequência dos efeitos de descompressão das rochas, por ablação de materiais sobrejacentes.

Para Santos Junior (1974a), a causa da destruição das gravuras consiste no empolamento de delgadas camadas da superfície de granito que se fragmentam em escamas que, em resultado das grandes variações de temperatura na região estalam e se desprendem do conjunto principal.

Todos estes factores naturais citados têm uma grande influência e constituem de facto a maior causa da degradação das gravuras, quer no Tchitundu-hulu Mulume, quer na pedra da Zebra e pedra da lagoa. Mas, em nossa opinião, aliado à todos estes factores, existe o factor humano que, em grande medida, acelera o processo de degradação das gravuras.

As pessoas que visitam os sítios, de forma desavisada caminham sobre as placas que comportam as gravuras, estas já fragilizadas em consequência da meteorização, o que provoca a fractura das mesmas, acelerando deste modo a sua destruição.

Relativamente as pinturas, o estado de conservação é relativamente bom, excepção feita ao abrigo do Tchitundu-hulu Mucai onde, como resultado de infiltrações que ocorrem durante a época chuvosa, vão se acumulando fungos, o que pode concorrer para destruição das pinturas. Associado a este elemento, estão os ninhos dos pássaros e dos insectos no interior dos abrigos.

Já no abrigo do Tchitundu-hulu Mulume, estes factores não se levantam. Portanto, aqui parece que as pinturas encontram-se melhor protegidas, pelo menos em relação aos factores naturais.

Autoria da Arte Rupestre do Tchitundu-hulu

Pelo exposto no ponto sobre povoamento da região, é possível avançar-mos a ideia segundo a qual a arte rupestre do Tchitundu-hulu tenha sido resultado da acção de vários grupos humanos que, num dado período de tempo, movidos por vários factores, convergiram neste local.

Para alguns autores, a opinião é que foram os *Cuissi* os autores da arte rupestre do Tchitundu-hulu (Clark apud Ervedosa, 1980).

Para outros, tanto os *Cuissi* quanto os *Ova-Kuvale*, não assumem a autoria da arte.

Camarate França, o primeiro a estudar o sítio, afirma não terem sido os *Cuissi* nem os *Ova-Kuvale* (por informação destes) os autores da arte rupestre do sítio. Mas, por outro lado, afirma que estes mesmos povos mantinham uma certa veneração pelo sítio, que designavam por monte sagrado.

Para Santos Junior (1974a, 1974b), nem os *Ova-Kuvale*, nem os *Cuissi* teriam a mínima ideia dos autores das gravuras e pinturas; acreditavam que eram muito antigas e terem sido obras de Deus.

Bauman (BAUMAN apud ERVEDOSA, 1980) afirma igualmente que nenhum dos habitantes da zona (*Ova-Kuvale* e *Cuissi*) sabiam dos reais autores da arte.

O tema ligado à autoria da arte rupestre do Tchitundu-hulu será desenvolvido de forma mais detalhada no capítulo IV.

CAPÍTULO III. METODOLOGIA

A realização do trabalho que se apresenta, foi dividida em três etapas:

Pesquisa Bibliográfica

Esta fase consistiu basicamente em analisar toda documentação disponível, não apenas relacionada ao sítio nem directamente com o tema, mas sobre todos os aspectos do ponto de vista arqueológico, etnográfico, histórico, antropológico e fisiográfico, o que permitiu colher um conjunto de informações úteis para o trabalho.

Foram consultados diversos trabalhos produzidos em diferentes períodos, por pesquisadores que empenharam-se nos trabalhos de investigação científica no país, nos mais variados domínios de interesse para o tema (desde os produzidos por pesquisadores europeus, ainda no período colonial, até aos produzidos no período pós-independência), em particular os estudos feitos por Camarate França (1953); José Redinha (1974); Breuil e Almeida (1964); Bauman (1954); Carlos Ervedosa (1980); Santos Júnior (1974a e 1974b) e Manuel Gutierrez (2009). Recorremos igualmente aos trabalhos de pesquisadores africanos, principalmente da África do Sul, onde se regista um grande movimento de pesquisas arqueológicas e de arte rupestre, em particular os trabalhos de B. Smith (1995; 2004 e 2006); C. Namono (2010) e Zubieta (2010), o que permitiu-nos ter noções sobre a arte rupestre africana.

Organização dos trabalhos de campo

O trabalho de campo teve como foco principal a região do Virei, mais precisamente a estação do Tchtitundu-hulu (o abrigo de Tchtitundu-hulu Mucai). Mas, de forma geral, foi considerada a situação arqueológica e de arte rupestre de toda a província, desde o limite norte (município do Camucuio, com a estação de Tchipopilo) ao limite sul da província (na região do Iona, com a estação de Monte Negro), o que permitiu colectar a maior quantidade possível de informações úteis ao trabalho desenvolvido.

Tal como afirma Abreu (2012), o registo é um processo onde é recolhida grande parte da documentação e informação do sítio, que vão possibilitar um melhor estudo do mesmo.

Em princípio, foi feito um levantamento geral das estações rupestres existentes na Província do Namibe, o que permitiu estabelecer comparações com o sítio em estudo e compreender as possíveis relações entre as mesmas.

Relativamente ao Tchtitundu-hulu, foi feito um registo fotográfico geral de toda a estação a curta e meia distância com o objectivo de (COLLADO)² avaliar o grau de visibilidade em relação a paisagem, bem como o território circundante possível de ser observado a partir da estação, com objectivo de, tal como sugere ainda Collado, se comprovar o grau de visibilidade em relação ao espaço geográfico em que se encontra e para auferir a existência de relação directa com pontos estratégicos (como caminhos, por exemplo) para as dinâmicas de mobilidades e trocas entre os diferentes grupos humanos através destes mesmos pontos.

² “Arte Rupestre y Territorio: de la Investigación a la Gestión”. (Manuscrito sem data, de Hipólito Collado, gentilmente cedido pelo autor)

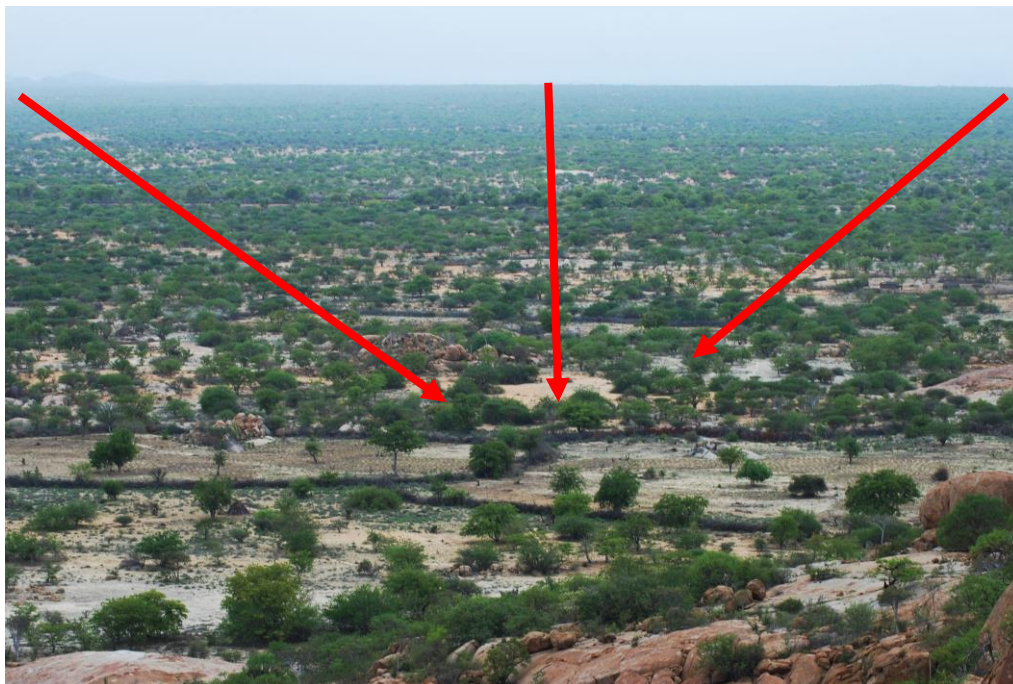


Fig.41. Vista oriental da região a partir do Tchitundu-hulu Mulume (é possível observar os acessos, marcados com setas, para a estação, a partir desse ponto).

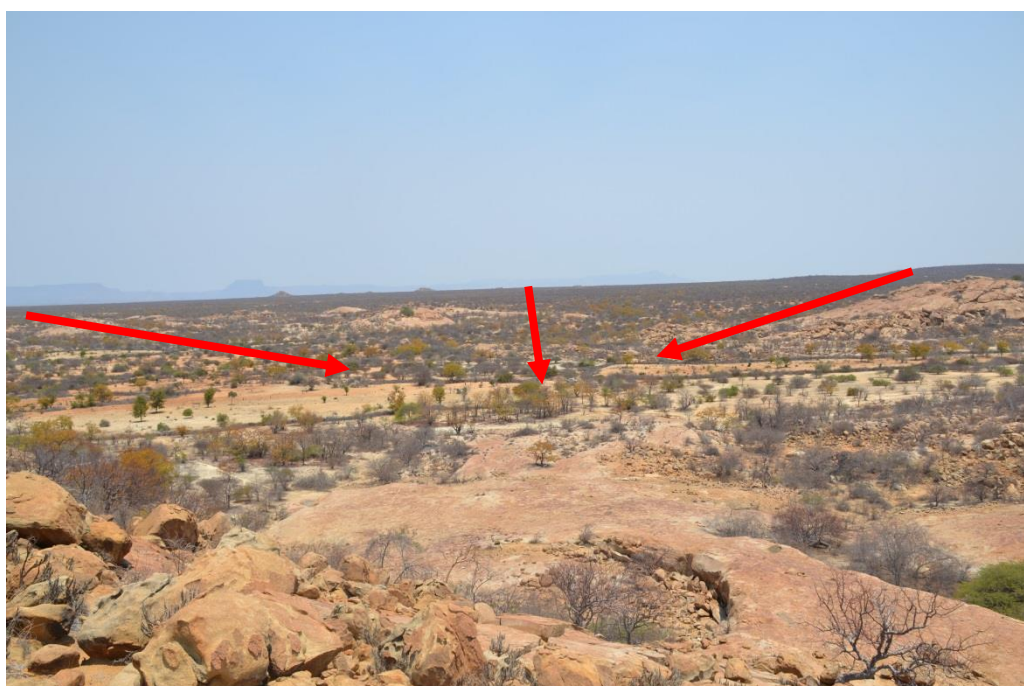


Fig.42. Vista sul da região a partir do Tchitundu-hulu Mulume (é possível observar os acessos, marcados com setas, para a estação, a partir desse ponto).

Para descrição do abrigo, baseamo-nos em algumas categorias propostas por Collado (2008), o que permitiu descrever as características gerais da estação, centrando-nos em aspectos como o tipo de suporte (que pode ser vertical, horizontal), a cor do suporte, o estado de conservação geral quer do abrigo como

das pinturas e os possíveis factores que estariam na base da degradação, assim como em Smith (1995), cujo objectivo seria facilitar de forma detalhada uma avaliação do tipo de sítio escolhido para execução das pinturas e determinar que elementos naturais teriam provavelmente influenciado a escolha.

Para medir o abrigo foram tidos em consideração os pontos máximos. Assim sendo, consideramos como comprimento os dois extremos, no sentido horizontal, à entrada do abrigo; os limites na vertical, desde a base ao topo, para a altura; a profundidade, do ponto inicial da entrada até ao limite interior da cova que existe no abrigo; a altura do painel (considerado painel único), tivemos como base o solo da zona central, até ao ponto imediatamente a seguir a zona pintada, no sentido vertical; para largura foi igualmente considerada a zona imediatamente a seguir as últimas pinturas de cada um dos extremos, no sentido horizontal.

Não foi feita divisão por painéis. O painel foi considerado como único devido ao elevado grau de proximidade entre muitas das figuras, sendo que em alguns casos assistem-se a muitas associações e ausência de elementos que deviam servir de referência para divisão dos painéis (como fracturas, por exemplo). Mas, apesar de não terem sido considerados painéis independentes, dividimos as figuras em três diferentes grupos, eliminando algumas que, partindo de um grupo, terminavam fazendo associação noutro grupo diferente.

Para o registo das pinturas foi feito decalque indirecto, através de registos fotográficos digitais que (GARCÍA; COLLADO e ARRANZ, 2009), para além de serem muito mais rigorosos e objectivos que o decalque directo, permitem a conservação das pinturas, uma vez que não entram em contacto directo com materiais e elementos que possam alterar o estado de conservação das mesmas.

Por outro lado, ainda segundo os mesmos autores, a aplicação desses métodos permite trazer à luz imagens que não são facilmente visíveis, bem como avivar imagens desvanecidas permitindo, desse modo delimitar seus contornos originais.

As figuras foram classificadas com base em cinco principais critérios:

1. Tipo ou estilo (antropomorfo, zoomorfo, geométrica/ esquemática e indeterminada);
2. Cor;
3. Método de execução;
4. Sobreposição;
5. Estado de conservação.

Foi tida em conta a classificação proposta por Smith (2005) para estudar a arte rupestre da região Centro e Sul de África, por ser esta onde se localiza o sítio em estudo.

A documentação do abrigo terminou com o registo fotográfico de todas as pinturas individualmente, sendo que cada uma foi registada com e sem escala.

Para se entender o fenómeno rupestre (GARCÍA; COLLADO e ARRANZ, 2009), não se deve estudá-lo de forma isolada, mas sim dentro do contexto do território que o alberga, como sendo manifestações elaboradas por uma determinada comunidade com identidades próprias considerando que, por outro lado, estes grafismos possam ser carregados de ideias ou rituais de índole espiritual ou transcendente.

A interpretação da arte rupestre do sítio representa um dos maiores desafios que se assiste no momento. Uma das razões na base de tal situação é o facto de os povos apontados como descendentes directos dos prováveis autores serem herdeiros de uma arte que, em termos culturais, já não faz parte da sua identidade. Ainda assim, foram feitas tentativas de interpretação baseadas, fundamentalmente, em analogias com a arte rupestre de outras regiões de África.

No domínio da conservação foi feito um diagnóstico geral e um levantamento do estado das pinturas bem como identificação dos possíveis factores responsáveis pela degradação das mesmas, apesar de considerarmos a necessidade de análises tecnicamente mais aceitáveis a serem levadas a cabo por especialistas em conservação de arte rupestre.

Relativamente a consciencialização da sociedade, foram desenvolvidas acções que visam a protecção e a divulgação do sítio.

No processo de gestão (OOSTERBEEK, 2007) é preciso incorporar as pessoas, os cidadãos nas questões decisórias ligadas à gestão do património cultural em função das novas dinâmicas impostas pela sociedade.

Com base nestas experiências, foram desenvolvidas campanhas de sensibilização nas comunidades locais, através de realização de palestras, encontros com todas as sensibilidades locais, incluindo as autoridades tradicionais que, em conjunto, discutiram-se as formas de protecção e preservação do sítio, mediante os princípios da gestão do património cultural e os interesses das comunidades locais.

As acções de consciencialização incluíram ainda, tal como defendem Lage, Borges e Júnior (2004), acções de educação ambiental das comunidades próximas

do sítio no sentido de evitar actos que possam comprometer a integridade das pinturas.

Processamento laboratorial

Compreende-se por análise laboratorial todo o trabalho de estudo analítico dos diversos dados oriundos da pesquisa arqueológica de campo (prospecções e escavações); da observação, detalhada e discutida, dos levantamentos de arte rupestre; das analogias com bibliografia de referência; e da modelagem dos dados, inclusive georreferenciados (BUCO, 2012, p.165).

As informações colectadas (registos fotográficos, para o caso) foram, posteriormente, tal como sugere Buco (2012) divididas e analisadas sob ponto de vista tipológico e de forma isolada. Posteriormente estas receberam tratamento informático através de programas específicos, com os quais foram feitos decalques digitais.

Este método, segundo Berrocal (2003) tem muitas vantagens comparado aos métodos tradicionais, uma vez que os decalques tradicionais têm uma utilidade muito limitada em uma análise formal; simplesmente estão concebidos, segundo a autora, para certos objectivos de investigação e não permitem abrir outras vias de estudo.

Por outro lado, a aplicação desses métodos permitiu trazer à luz imagens que não são facilmente visíveis, bem como “avivar” imagens desvanecidas.

Para o tratamento das imagens foram usados dois principais softwares (ImageJ e Photoshop CS6).

O processo de decalque digital começou com o tratamento das imagens no “ImageJ” usando o “plugin” (Dstretch) onde foram manipuladas as cores até obter as imagens com melhor visibilidade. Posteriormente, a imagem obtida foi guardada em uma pasta especificamente criada para o efeito.

Estas mesmas foram, em outro momento, abertas no Photoshop CS6, onde foram feitos decalques digitais e obtidas as imagens finais. Inicialmente mereceram tratamentos através de ajustamentos e manipulações das cores, luminosidade, saturação, etc., para finalmente ser feito decalque digital.

Todas as imagens obtidas através de fotografias, foram tratadas individualmente com recurso à estas técnicas, tal como o exemplo à baixo ilustra:



Fig.43. Foto original da figura, muito desvanecida.



Fig.43.1. A mesma foto após manipulação com recurso ao “ImageJ” (Ds-Trecht)

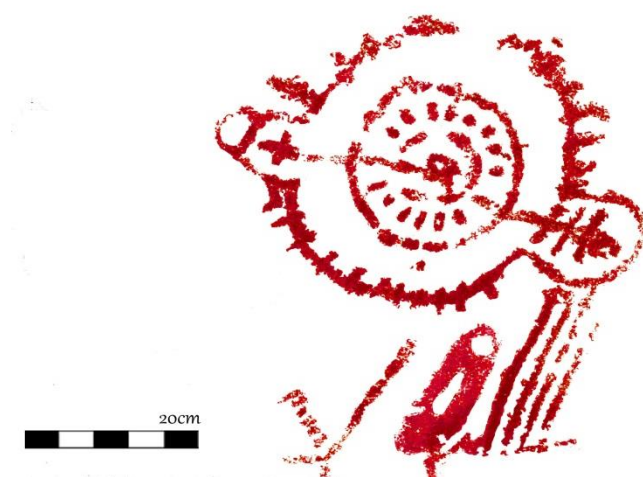


Fig.43.2. Decalque digital da figura, feita com recurso ao Photoshop CS6.

Escala: 20cm

Outro método de decalque digital utilizado no Photoshop foi “desenho sobre foto” em que basicamente se seguem os mesmos procedimentos que o acima referido, diferenciando apenas no facto de neste caso, com recurso à mesa digitalizadora, traçar com a caneta os contornos da figura em trabalho e, posteriormente, preencher o interior destes contornos com a tinta correspondente à tonalidade da figura.

O exemplo que se segue ilustra a utilização das duas formas de decalque utilizadas:

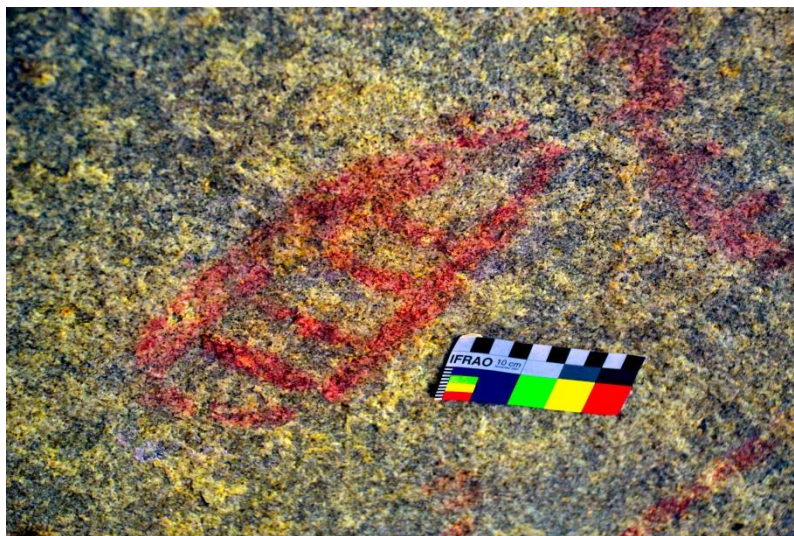


Fig.44-Foto original



Fig.44.1. Desenho sobre foto da mesma figura.

Escala:10cm

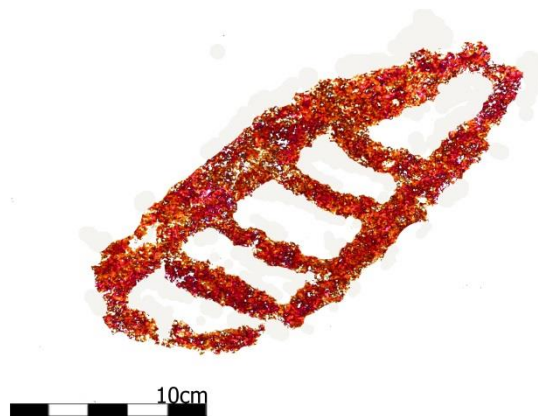


Fig.44.2. Decalque digital da mesma figura.

Escala:10cm

Posteriormente, as imagens obtidas foram colocadas em um quadro de classificação tipológica e, em outro momento, foram feitas comparações estilísticas com motivos similares existentes em outras regiões de África.

A utilização deste método permitiu, por outro lado, determinar aspectos como a sobreposição e associação entre as diferentes figuras.



Fig.45. Exemplo de sobreposição entre diferentes motivos.

Para todo este trabalho de campo e laboratório, foram utilizados vários recursos técnicos e materiais, como por exemplo:

- ✓ Câmara fotográfica Nikon D3100;
- ✓ Gps Garmin Dakota 200;
- ✓ Clinómetro;
- ✓ Bússola;
- ✓ Escala IFRAO;
- ✓ Mesa digitalizadora Intuos;
- ✓ Fita métrica;
- ✓ Material de anotação.

CAPÍTULO IV. TCHITUNDU-HULU MUCAI³

4.1. Contexto geográfico

A localização do abrigo do Tchitundu-hulu Mucai, bem como seu contexto geográfico, enquadra-se na caracterização geral da Estação do Tchitundu-hulu feita no capítulo II deste trabalho.

O abrigo dista cerca de mil (1000) metros à Oriente do Tchitundu-hulu Mulume.

4.2. Descrição do abrigo

O abrigo, aberto numa rocha granítica, tem uma orientação de 20° NE e a serra que o suporta tem uma orientação geral de 45°NE.

A vista a partir do abrigo é curta, limitada pela vegetação que cobre o horizonte, a partir de uma distância de cerca de 100m deste e que se estende por cerca de 300 metros até ao rio.

O chão é rochoso e preenche toda a base até à saída, perto da embocadura; o abrigo não possui sedimentos.

Para medir o abrigo foram tidos em consideração os pontos máximos. Assim sendo, consideramos o comprimento os dois extremos, no sentido horizontal, à entrada do abrigo; os limites, na vertical, desde a base ao topo do abrigo, para a altura; a profundidade, do ponto inicial da entrada do abrigo até ao limite interior da cova que existe no abrigo; a altura do painel (considerado painel único), tivemos como base o solo da zona central do abrigo, até ao último ponto imediatamente a seguir a zona pintada, no sentido vertical; para largura foi igualmente considerada a zona imediatamente a seguir as últimas pinturas de cada um dos extremos, no sentido horizontal.

³ É igualmente designado por Tchitundu-hulu Opeleva, pelos locais.

Assim sendo, as dimensões obtidas foram as seguintes:

- ✓ Altura: 6. 7 m;
- ✓ Comprimento: 11.40 m;
- ✓ Profundidade: 11.30m

A disponibilidade de abrigos que oferecessem protecção e condições para pintar terá sido, provavelmente, um dos factores que tenha influenciado na escolha deste abrigo.

Apesar da relativa protecção que oferece, relativamente à chuva e ao sol, é possível observar sinais de infiltração das águas da chuva que escorrem para o interior do abrigo, na zona do tecto, a partir da entrada do mesmo.

A zona da cova que se encontra no interior do abrigo, não recebe luz directa do exterior, permanecendo na penumbra, podendo ter sido ignorada por essa razão, já que parece não haver pinturas nesta zona.

O facto de este abrigo encontrar-se na base do morro junto ao solo, e possuir uma cortina vegetal a cerca de 100 metros, pode sugerir também que o mesmo garantia uma certa protecção contra o vento.

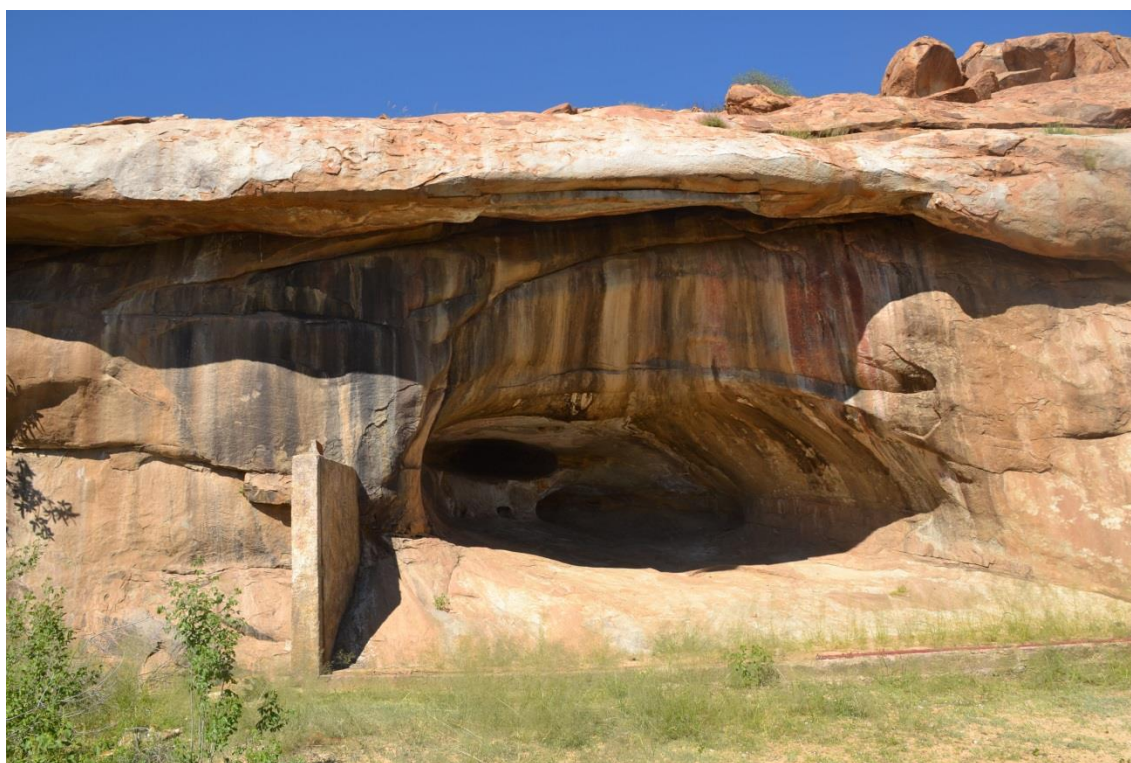


Fig.46. Abrigo do Tchitundu-hulu Mucai.

4.3. A arte rupestre

A arte rupestre no abrigo compreende pinturas, expostas ao longo de parte do teto do abrigo e nas paredes laterais, sendo o vermelho, o branco e o preto as cores predominantes.

São, essencialmente, de estilo geométrico (com destaque para formas circulares, traços, linhas, etc.) e enquadram-se (SMITH, 2006) no que Clarck chamou de “*Schematic Art Zone*”, dominada pela arte geométrica, representada por pinturas e gravuras, na qual os motivos são constituídos fundamentalmente por círculos, círculos concêntricos e semi-círculos, círculos com linhas radiantes, linhas e conjunto de linhas paralelas. No Tchitundu-hulu Mucai é igualmente possível encontrar estilo naturalista, mas em muita baixa percentagem.

Segundo Smith (2006) a *arte rupestre San* termina na linha entre o rio Zambeze e a área da fronteira entre Namíbia e Angola sendo que, ao norte desta zona, entra-se para uma zona completamente diferente, a chamada “*Schematic Art Zone*”, dominada pela arte geométrica, zona igualmente designada por “*Central African Rock Art zone*”. Ao norte da *Schematic Art Zone*, Segundo o autor, a arte rupestre muda completamente de forma, sendo caracterizada pela chamada “*Saharan Rock Art*”.

Segundo Clark (1958), o grupo da Arte Esquemática da África Central distribui-se desde as regiões Moçambicanas de Niassa e Tete, Sul da actual Tanzânia, Norte da Zâmbia e Malawi e nas regiões Leste de Katanga e de Angola. O autor refere-se igualmente a ocorrência isolada de pinturas e gravuras no sudoeste de Angola, no actual território do Namibe, como pertencentes à este grupo. Sem dúvidas, refere-se às pinturas e gravuras rupestres do Tchitundu-hulu, o que nos leva a enquadrar a Arte rupestre do Tchitundu-hulu no grupo da Arte Esquemática da África Central.

Para Smith (2006), a Arte Rupestre Geométrica da África Central é caracterizada pela técnica “*finger painted*”, que consiste na aplicação dos pigmentos com recurso aos dedos e é dominada por formas geométricas, que constituem mais de 90% dos motivos. As figuras humanas e animais feitas a pincel, que caracterizam a arte San, por exemplo, segundo o autor, são aqui ausentes. Entretanto, aparecem representações animais, mas em muito baixa percentagem (inferior a 10%).

De acordo com Smith (1995), a arte geométrica é composta por vários motivos, vermelhos monocromáticos ou vermelhos e branco bicromáticos, sendo o

perímetro dos motivos largamente respeitado, podendo ser aplicadas muitas divisões internas, mas sem nunca atravessar o perímetro. Alternativamente, de acordo com o autor, as linhas podem radiar para o exterior do motivo (normalmente em padrões regulares, quer sejam todos em volta ou em grupos paralelos, desde a base ao topo, mas estas nunca atravessarão o interior). O vermelho é sempre a cor primária usada nos motivos, sendo o branco frequentemente usado como forma de preenchimento.

No caso do Tchitundu-hulu Mucai, por exemplo, as representações de animais existem em muito baixa percentagem, quando comparada às formas geométricas que constituem a maior parte das representações. Aqui os motivos são principalmente de tonalidades vermelhas monocromáticas ou vermelhas e brancas bicromáticas. O preto, em alguns casos, aparece para juntar-se às duas anteriores.

Tomando em consideração a análise de classificação a cima apresentada segundo Smith, podemos concluir, uma vez mais, que arte rupestre do Tchitundu-hulu Mucai enquadra-se no grupo da “*Schematic Art Zone*”, que é dominada pela arte geométrica.

Relativamente ao painel (considerado como único painel, pelas razões expostas na descrição metodológica), tem uma coloração acinzentada em grande parte da extensão surgindo, em certas áreas, tonalidades acastanhadas.

As pinturas encontram-se expostas ao longo teto e nas paredes, sendo que, em nenhum dos casos elas atingem os limites do abrigo, na zona onde faz contacto com a parte exterior.

À entrada direita do abrigo, as pinturas começam a surgir cerca de 2 metros para o interior. Desta distância para o exterior, não há figuras (pelo menos não observarmos nenhuma); do lado esquerdo, a situação é praticamente a mesma (as pinturas começam a surgir cerca de um metro para o interior do abrigo).



Fig.47. Entrada direita do abrigo, com a indicação da área onde começam as pinturas



Fig.48. Entrada esquerda do abrigo, com a indicação da área onde começam as pinturas.

As figuras são na maior parte bicromáticas, sendo o vermelho e o branco as principais cores; em alguns casos, o preto junta-se à estas duas. Entretanto, existem também pinturas monocromáticas, quer sejam apenas de tonalidade vermelha ou branca. O preto quase nunca aparece de forma isolada, exceção feita à uma linha.

A cor branca, nas figuras monocromáticas, é utilizada para representar os animais, duas “sausage shaped”⁴ e prováveis ramiformes.

Já a cor vermelha, nas figuras monocromáticas, é utilizada para representar formas geométricas.

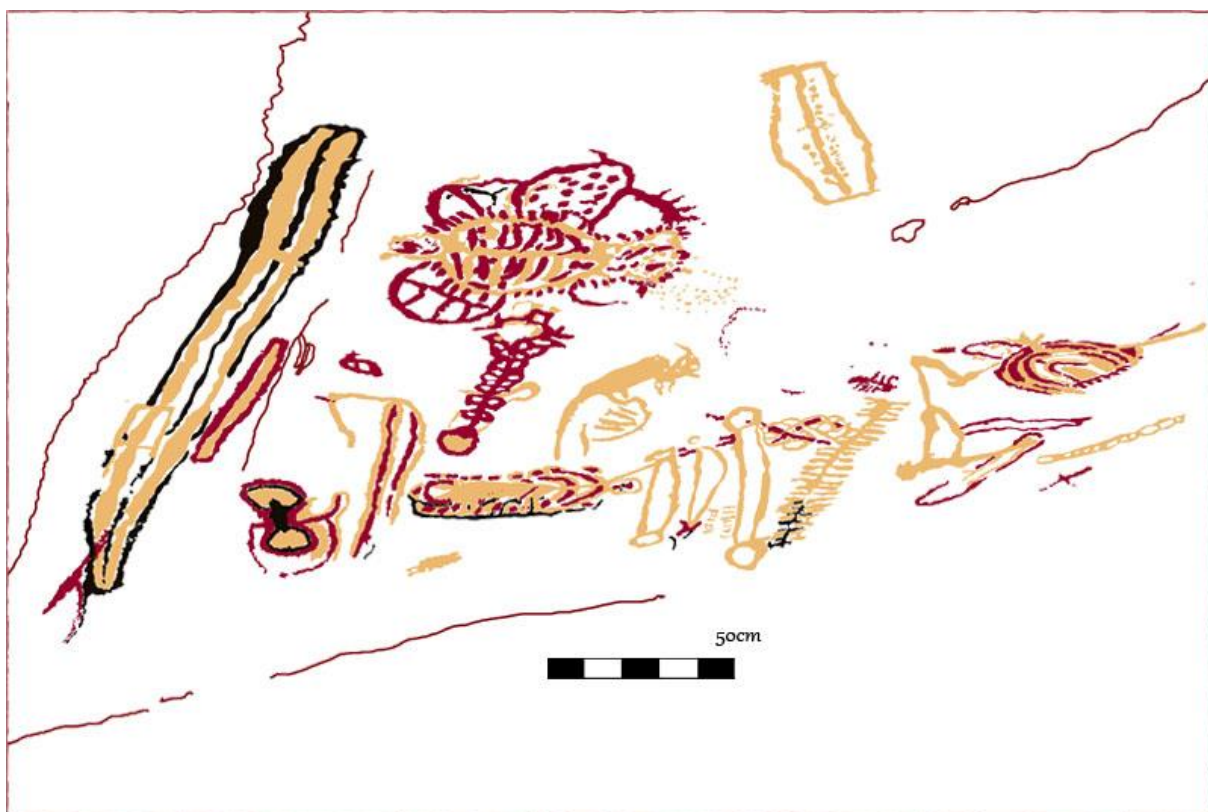


Fig. 49. Primeiro grupo de pinturas do abrigo.

Escala:50cm

- Vermelho-escuro
- Branca
- Vermelho-claro
- Preta

⁴ Termo usado por Catherine Namono para classificar tipologicamente as figuras com forma em salsicha. Usaremos, no entanto, a tradução em português (Formas em Salsicha).



Fig. 50. Segundo grupo de pinturas do sítio

Escala: 50cm

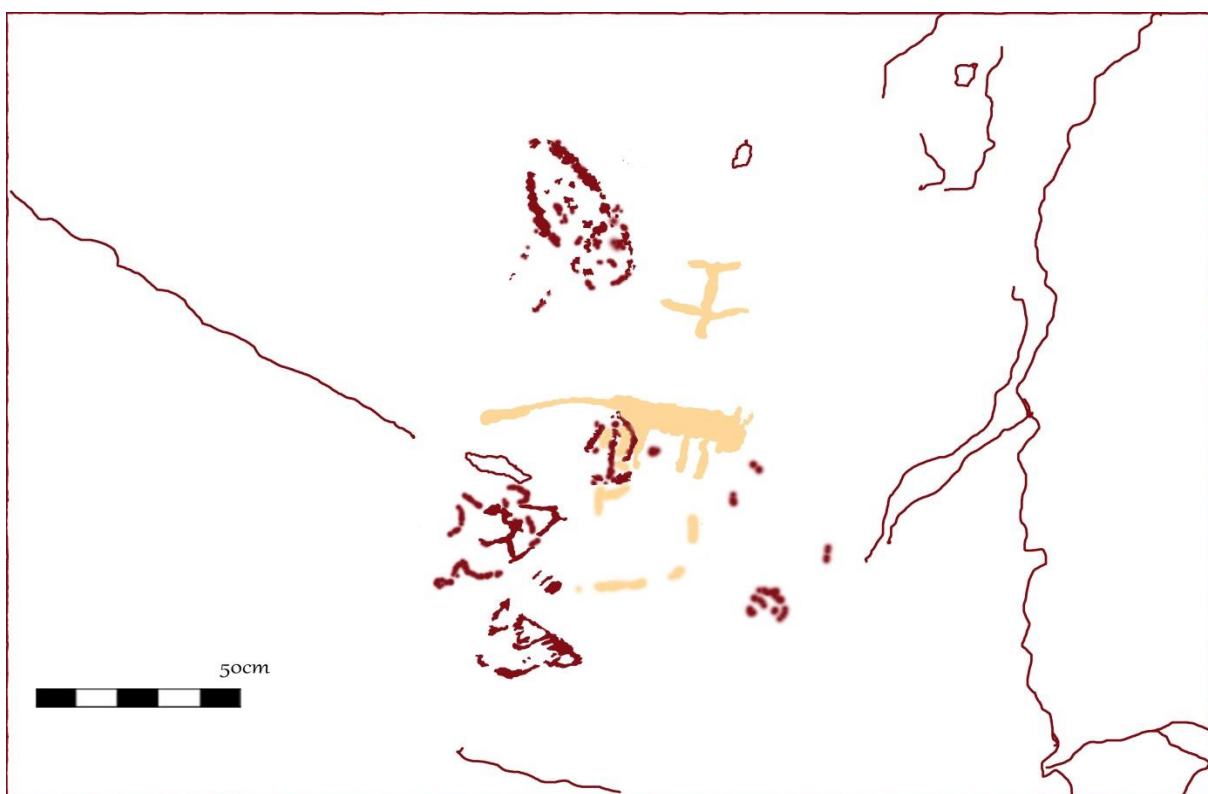


Fig.51. Terceiro grupo de pinturas

Escala:50cm

Autoria das pinturas

A arte rupestre da região Centro-Sul de África (termo usado por Smith, 1995, para se referir à “*Schematic Art Zone*” definida por Clark) pode ser dividida (SMITH *apud* ZUBIETA, 2010) em quatro diferentes tradições:

- ✓ *The Red Animal tradition art (RA)*
- ✓ *The Red Geometric tradition art (RG)*
- ✓ *The White Spread-eagled tradition art (WSE)*
- ✓ *The White Zoomorphic tradition art (WZ)*

As duas primeiras tradições, Segundo Zubieta (2010), têm sido associadas à grupos de povos caçadores-recolectores, conhecidos por Batwa, que terão habitado a região antes da chegada dos Bantu. Estas tradições basicamente resumem-se na elaboração de pinturas zoomórficas e geométricas em tonalidade vermelha.

Já as duas últimas tradições, segundo o autor, estão associadas à grupos de agricultores e pastores (ZUBIETA, 2010) ou aos Bantu (SMITH, 2006). São tradições nas quais a arte rupestre tem como motivos os sáurios e outros zoomorfos, todos em tonalidade branca.

De acordo com Smith (2006), a mais antiga arte rupestre em África é a arte feita pelos povos caçadores-recolectores sendo que, na região ao sul do Sahara, esta arte encontra-se distribuída em três áreas específicas: região Sul de África; região da África Central e região central da Tanzânia.

A arte feita por povos falantes de língua Bantu, segundo o autor, é considerada como sendo a mais recente na região sul de África, e está localizada nas regiões habitadas por estes povos, mais precisamente na região oriental, centro e sul de África; é caracterizada pela “*finger painted tradition*” e todas usam o branco como cor primária, fazem o uso proeminente de “*Eagled spread tradition*”, também conhecida por “saurian motifs” (PRINS E HALL *apud* SMITH, 2006).

A autoria da arte rupestre do Tchitundu-hulu é um assunto que ainda encerra muito debate. A ideia segundo a qual teriam sido os *Cuissi* os autores da arte rupestre do Tchitundu-hulu não tem sido consensual, nem mesmo assegurada com tanta precisão.

Ervedosa (1980) afirma que a arte pode ser da autoria dos *Cuissi*, sobretudo as de aspectos mais recentes. Pode-se entender aqui alguma reserva do autor em avançar, com segurança, na sua opinião.

Já Santos Júnior (1974a), afirma que nem os *Cuissi*, nem os Cuvaes, assumem a autoria da arte. Segundo o autor, estes povos afirmavam que estas eram obra de Deus. A mesma ideia é apresentada por França (1953), quando

afirmava que os *Cuissi* não tinham qualquer ideia dos autores da arte rupestre, afirmando serem muito antigas e que deviam ser obras de Deus. Mas, por outro lado, o autor afirma que estes povos tinham uma certa veneração pelo monte.

Das quatro tradições propostas por Smith, é possível identificar duas no Tchitundu-hulu Mucai: a “*Red geometric tradition art*” e a “*White Zoomorphic tradition art*”.

Este facto, e tendo em consideração as abordagens feitas por estudiosos da arte rupestre da região da África Central (Namono, Zubieta e Smith), pode sugerir a presença de diferentes comunidades humanas (caçadores-recolectores e pastores) na região, o que nos levaria a afirmar, ao menos, que a arte rupestre do sítio poderia ser resultado da interacção destes povos.

Os grupos que habitaram (e alguns ainda habitam) a região do Tchitundu-hulu foram os *Cuissi* (caçadores-recolectores pré-Bantu, que continuam habitar a região, apesar de terem mudado o seu modo de vida) e no final, os *Cuvale* (povos pastores, falantes da língua Bantu, que continuam habitar a região). Entre estes, há que registar igualmente a presença dos *Corocas* (Cuepes) na região, descritos como sendo pré-Bantu e que se dedicavam e continuam a dedicar-se à pastorícia.

Tal como o descrevemos no ponto sobre o povoamento, há igualmente possibilidades da presença dos *Khoi* ou dos *Hotentotes* na região.

Assim sendo, pensamos ser aceitável afirmar que a arte rupestre do abrigo do Tchitundu-hulu Mucai pode ser resultado da interacção de grupos humanos culturalmente distintos (caçadores-recolectores, Pastores pré-Bantu e Bantu), que teriam utilizado o abrigo em diferentes períodos de tempo, ou que chegaram a coabitarem e a interagir social e culturalmente, reflectindo esta interacção na arte rupestre.

Sendo os *Cuissi* considerados como os mais antigos habitantes da região, seria aceitável considerar a hipótese de serem estes os autores da arte rupestre do sítio, pelo menos da arte ligada aos povos caçadores-recolectores. O facto de estes não assumirem abertamente sua relação com a arte, não deve ser considerado, em nosso entender, como sendo uma posição definitiva, podendo o mesmo ser uma situação derivada do contexto político e social da época em que foram inquiridos sobre o assunto (período colonial com repressão às manifestações culturais das populações nativas), ou o resultado de uma descontinuidade cultural gerada por episódios traumáticos (como no caso dos Guaranis na América do Sul, que eram exímios ceramistas ainda no século XVII, tendo perdido totalmente os saberes tecnológicos e a memória da cerâmica, posteriormente – OOSTERBEEK 2009).














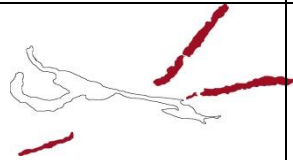




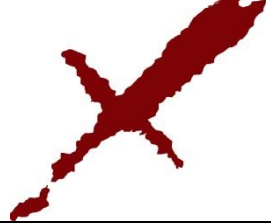





4.3.1. Motivos

Segundo Berrocal (2003), o elemento básico para descrição de um painel de arte rupestre é um ícone que se equipara à representação mental de um referente real ou construído. A autora em referência reconhece a dificuldade que existe em converter uma investigação icónica de arte rupestre, e estabelece uma diferença entre uma figura e um motivo. Berrocal define figura como sendo o ícone individual, que passaria a ser um motivo uma vez identificado.

Assim sendo, e tendo como base o acima exposto, foi possível contabilizar 57 figuras no abrigo que, embora sendo em grande parte de difícil interpretação, os motivos que conseguimos identificar foram:

- ✓ Dezanove (19) motivos classificados como “*formas em salsicha*”, monocromáticos, bi-cromáticos e até policromáticos, sendo o branco, preto, vermelho-claro e vermelho-escuro as cores utilizadas;
- ✓ Nove (09) formas circulares (monocromáticas e bi-cromáticas), sendo as monocromáticas representadas pelo vermelho, que se junta ao branco nas bi-cromáticas.
- ✓ Oito (08) linhas ou conjuntos de linhas (todas em vermelho monocromáticos);
- ✓ Seis (06) zoomorfos, prováveis felinos (branco monocromáticos);
- ✓ Um (01) provável antropomorfo (vermelho monocromático);
- ✓ Uma (01) provável grelha (vermelha monocromática);
- ✓ Treze (13) figuras classificadas como “não identificadas”.

A tabela tipológica que se segue representa alguns dos motivos existentes no abrigo, classificados por categorias:

"FORMAS EM SALSICHA"	LINHAS/TRAÇOS	FORMAS CIRCULARES	ZOOMORFOS	ANTROPOMORFOS	GRELHAS	NÃO IDENTIFICADOS
						
						
						
						
						

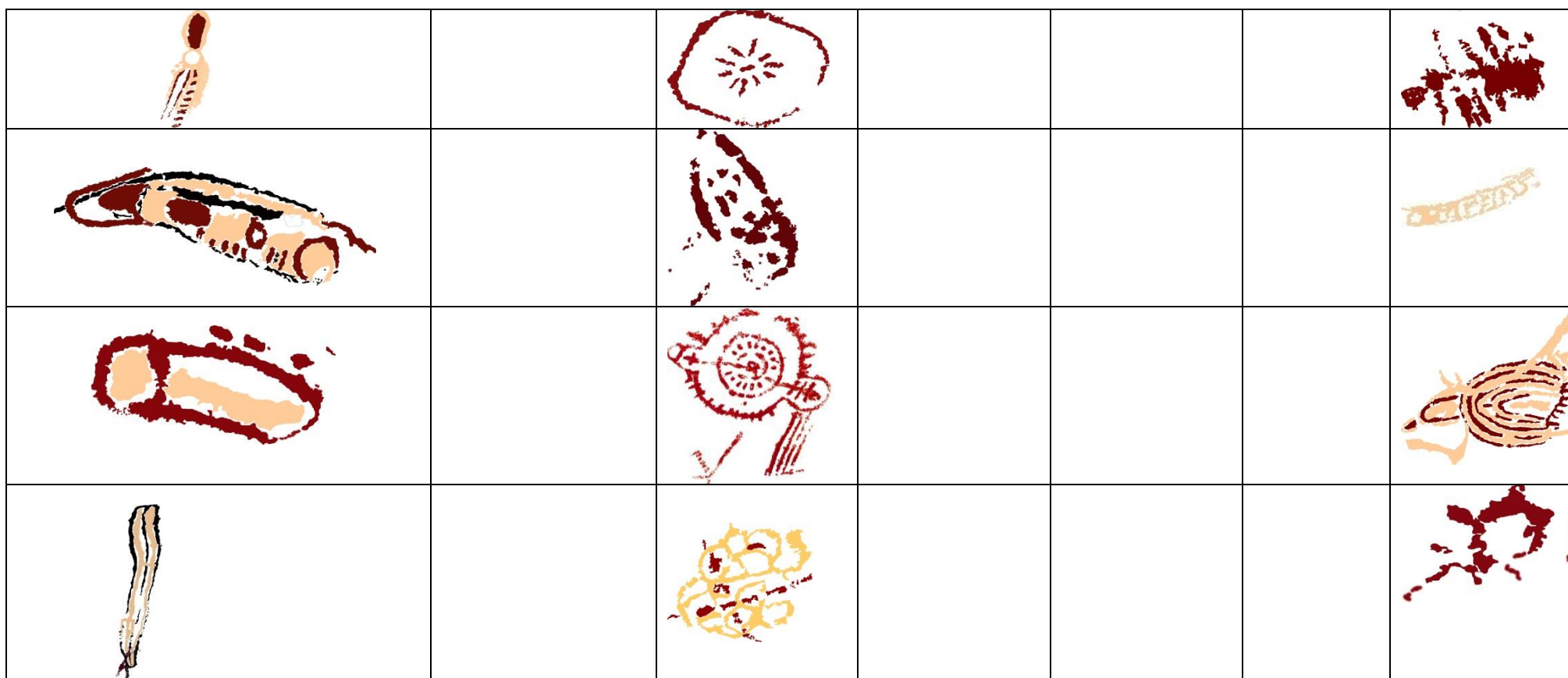


Fig. 52. Tabela tipológica representativa de alguns dos motivos existentes no abrigo do Tchitundu-hulu Mucai.

■ Vermelho-escuro

■ Branca

■ Vermelho claro

■ Preta

O painel parece estar composto por três grupos de pinturas. O primeiro e o segundo grupos (começando da entrada esquerda do abrigo) são caracterizados pela presença das duas maiores “*formas em salsicha*” do abrigo, que parecem estar no centro das atenções de um grupo de figuras que “gravitam” dentro de um perímetro que não ultrapassa as dimensões das referidas “*formas em salsicha*”.

4.3.2. Cenas

A interpretação de cenas é uma tarefa que não se revela como sendo fácil. Segundo Berrocal (2003), uma vez interpretadas as figuras de modo isolado, segue-se a associação das mesmas. Para a autora em referência, não é a mesma coisa estabelecer um agrupamento de ícones e definir uma cena. Para esta tarefa é preciso ter em consideração aspectos como distância entre as figuras, a relação entre elas, a cor e o tamanho; em segundo lugar, o factor interpretativo tende a ser o melhor para criar cenas a partir dos motivos.

Ainda segundo Berrocal, a visualização de cenas permite uma maior carga interpretativa do que analisar ícones individualmente. Por outro lado, a interpretação envolve outros aspectos importantes tais como: a compreensão da actividade representada, identificação de todos os ícones incluídos, ideias pré-concebidas sobre o tipo de sociedade produtora da arte rupestre em estudo e as nossas próprias concepções que nos levam a agrupar os elementos, não tendo em consideração a concepção das sociedades produtores destas.

Para o caso específico do sítio em estudo, a tarefa de interpretação das cenas é um grande desafio que se impõe, com duas agravantes: a primeira é o facto de não se conhecer, na realidade, as comunidades que produziram esta arte e que aquelas que habitam hoje o espaço não se identificarem com a mesma ou, pelo menos, não assumirem a autoria. A segunda questão é a grande parte da arte ser de estilo geométrico o que, em nossa opinião, dificulta ainda mais a interpretação.

Ainda assim, avançamos com possíveis interpretações de algumas cenas, como se segue:



Fig.53. Representação de um provável felino, numa cena de caça (predação).
Escala:20cm

A cena representa um provável felino (assim interpretado em função da cauda alongada e postura do corpo) numa provável cena de caça com duas presas, sendo uma Junto às patas traseiras (um quadrúpede com uma postura inanimada) e outra parece inanimada.



Fig.54. Provável cena de caça ou de iniciação masculina.
Escala:20cm

A cena representa um zoomorfo (provável felino) aparentemente encurralado, cuja cauda alonga-se até fazer contacto com as três figuras que se assemelham às “*formas em salsicha*”, interpretadas por Namono (2010) como órgãos genitais masculinos. Tendo como base a interpretação da aludida autora, poderiam as “*formas em salsicha*”, nesta cena, ser interpretadas como símbolo de virilidade, numa cerimónia de iniciação masculina e, desse modo, serem interpretadas como antropomorfos? Tal como afirma Esterman (1960), antes da chegada dos Bantu, os Cuissi realizavam, para iniciação masculina, uma cerimónia que consistia na caça de um felino.

Gutierrez (2009) interpreta a figura junto ao felino, como sendo um provável antropomorfo. Pensamos que esta interpretação faz todo o sentido e coincide com a nossa posição.

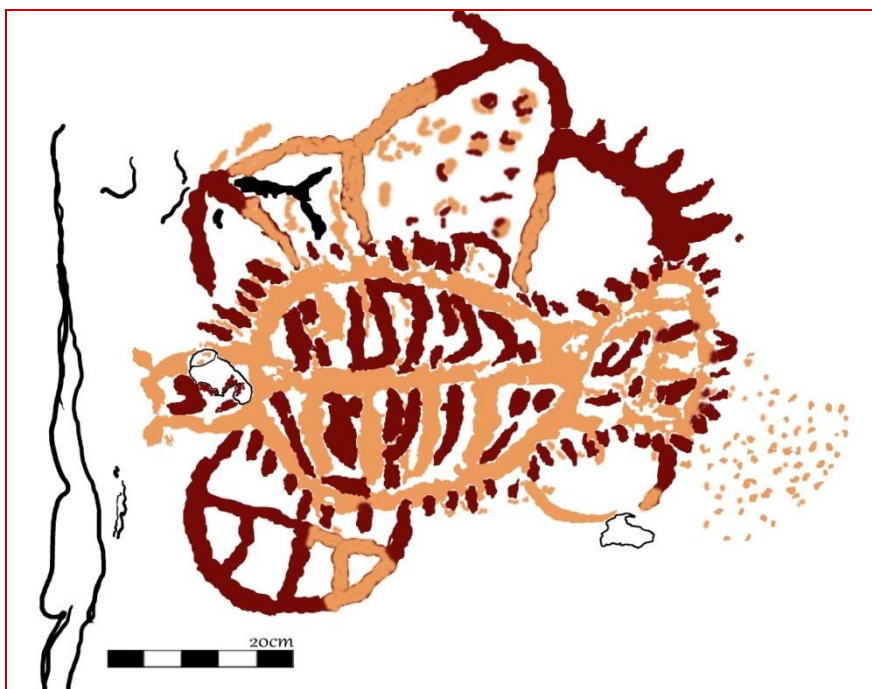


Fig. 55. Representação de uma provável cena de acasalamento.

Escala:20cm

Nesta cena, a sobreposição de cores pode sugerir existência de dois motivos na pintura, que interpretamos como dois zoomorfos em contacto.

Gutierrez (2009) interpreta a figura como sendo um pássaro (uma provável águia) pousada sobre formas circulares.

É possível identificar com certa clareza a cabeça, coluna vertebral e costelas das duas figuras, bem como um conjunto de pontos densos aparentemente saindo da figura. Analisadas em separado, é possível observar que se trata de duas espécies semelhantes.

Pontos densos são interpretados por Namono (2010) como fluídos (sêmen ou água), o que nos leva a interpretar a mesma como provável cena de acasalamento.



Fig.56. Provável cena de caça.
sobreposição entre um provável felino e um antropomorfo.

Fica-se com ideia de o felino estar encurralado pelo antropomorfo. Uma cena de caça?



Fig. 57. Provável cena de caça.

A figura branca parece tratar-se de um zoomorfo cujas patas dianteiras estão dentro de uma forma circular, dando ideia de ter caído numa armadilha.

4.3.3. Técnicas de execução

As técnicas de execução de pinturas rupestres podem ser muito variadas, apesar de existirem algumas que são mais comuns.

Para pintar, os artistas do passado podem ter usado, como instrumentos, (ABREU, 2012) os próprios dedos, peças de madeira, ossos e pincéis feitos de matéria vegetal. Era com estes instrumentos (alguns depois de retocados) que os homens aplicavam o pigmento nas paredes dos abrigos.

Os pincéis, segundo a autora, podiam ser feitos com pele de animais ou por várias espécies de plantas.

As outras técnicas muito comuns usadas nas pinturas rupestres, ainda segundo a autora em referência, foram a “*negatives (negativo)*”, *stencils-spitting e blowing*” que, basicamente se resumia em colocar o pigmento na boca e depois expelir ou soprar sobre a parede onde se pretendia pintar; a “*Stamp*” (carimbo), que se resumia em colocar o pigmento na palma da mão e, em seguida, colocar contra a

parede e, finalmente “*Crayon*”, que consiste no uso do pigmento na sua forma sólida, aplicada directamente sobre o painel.

A técnica que caracteriza a arte rupestre da África Centro Sul é a *finger painting* (SMITH, 2006), que consiste na aplicação dos pigmentos usando para tal os dedos.

Esta é a técnica que mais se observa nas pinturas do Tchitundu-hulu Mucai, apesar de ser possível observar, em alguns motivos, linhas mais finas, suaves feitas com certa delicadeza e precisão, não podendo por isso descartar, por completo, a possibilidade de terem sido utilizadas outras técnicas na execução das pinturas. Análises mais minuciosas poderão permitir responder com maior clareza à esta questão.

4.3.4. Os pigmentos

Quando se olha para uma pintura rupestre, um dos elementos que mais desperta atenção é a tonalidade das figuras. Com isto, a pergunta mais frequente que se ouve é: “que produtos usavam estes povos para pintar”?

Segundo Abreu (2012), as pinturas rupestres foram e são feitas usando materiais orgânicos ou inorgânicos, na confecção dos pigmentos.

Para o pigmento preto pode ser usado o dióxido de manganês ou o carvão vegetal (ABREU, 2012), carvão de origem animal (BUCO, 2012) que compreende ossos queimados e triturados. Enquanto que o óxido de ferro (hematita) tem sido (ou foi) usado para o pigmento vermelho ou amarelo (ABREU,2012; BUCO, 2012).

Para os pigmentos brancos podem ser usados calcitas (LOPES, 2005) ou gipsita e Caolinita (BUCO,2012).

O estudo de identificação de pigmentos realizado em Gode Roriso, na Etiópia, com recurso à Espectroscopia Micro-Raman, revelou (Gomes *et al*, 2013) os seguintes resultados: para o pigmento branco foi identificada cera de abelha; para o pigmento vermelho, hematite, magnetite e carbono (ocre aquecido); para o preto, carbonos amorfos (carvão).

Os mesmos estudos feitos sobre os pigmentos do sítio de NDalambiri (Kwanza-Sul, Angola) revelaram (GOMES *et al*, 2013) a hematite para os pigmentos vermelhos, o carvão para o preto e calcite para o branco.

Como aglutinantes, foram ou têm sido utilizados, em grande parte dos casos, água. Mas em outros casos, tal como adianta Abreu (2012), foram usados outros aglutinantes de origem orgânica, tal como nos casos da Austrália, onde foram detectados vestígios de clara de ovos, vestígios de sangue e até mesmo sémen.

O processo de confecção dos pigmentos, ainda de acordo com Abreu, começava com a mineração dos materiais, que podia ser trazido de longas distâncias, sendo depois moídos e misturados com os aglutinantes e fixadores, antes de serem aplicados aos painéis.






















A matéria-prima utilizada para confecção dos pigmentos (BERROCAL, 2003) podia ser, em alguns casos, aproveitada do material que existia mesmo no local. Mas em outros casos estes podiam ser minerados centenas de quilómetros de distância, tal como exemplifica casos conhecidos da Austrália, em que o ocre era explorado há mais de cem quilómetros de distância.




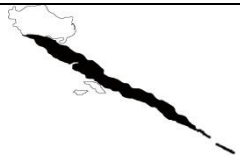

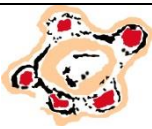


No caso específico do sítio em estudo, onde podem ser identificados pelo menos três tons de cores (vermelho, preto e branco). Análises mineralógicas e físico-químicas de pigmentos feitas por Gutierrez (1996) sobre as pinturas do abrigo de Tchitundu-hulu Mucai, revelaram a existência de diferentes matérias-primas.










Assim, para a cor preta, segundo o autor, terá sido utilizado o carvão vegetal; para o vermelho, a hematite e para o branco (na altura indeterminado) terá sido, provavelmente, o carbonato de magnésio.

Mas é preciso que novas análises continuem sendo feitas com recurso aos mais recentes métodos e técnicas disponíveis, considerando o facto de a inovação tecnológica ser uma constante.

O recurso à análises arqueométricas como “Micro-Espectroscopia Raman” ou à “microfluorescência de raios-X” poderá ser um dos elementos que virá contribuir neste esforço de estudo dos materiais usados para confecção dos pigmentos.

FIGURAS MONOCROMÁTICAS/ BRANCAS	FIGURAS MONOCROMÁTICAS/VERME LHAS/PRETA	FIGURAS BICROMÁTICAS	FIGURAS TRICROMÁTICAS	FIGURAS POLICROMÁTICAS
				
				
				
				
				









				
				
				
				

Fig.58. Tabela de classificação das figuras de acordo a tonalidade

Por outro lado, a identificação dos pigmentos, levar-nos-á na procura das fontes destes materiais, facto que será possível, mediante um amplo estudo do território, o que vai permitir entender melhor aspectos ligados à mobilidade dos grupos que produziram a arte rupestre.

É possível que estes materiais sejam de origem local, ou então tenham sido trazidos ou minerados de outros locais.

4.3.5. Cronologia

Outra das curiosidades de quem visita pela primeira vez as pinturas ou gravuras rupestres é de saber, para além de quem as fez e como foram feitas, há quanto tempo estas existem. É uma questão legítima porque, tal como afirma Abreu (2012), é importante, senão mesmo fundamental, saber quando as pinturas foram feitas. Hoje, ainda de acordo com Abreu, apesar do empenho que se assiste por parte de muitos especialistas em arte rupestre, a questão de datação é um assunto que, na maioria dos casos, não se apresenta como sendo de fácil solução.

Relativamente à datação do sítio em estudo, muito ainda tem por se fazer, na medida em que as informações concretas a este respeito são muito escassas e as que existem, não são conclusivas.

Pensamos não ser possível, para este caso, fazer uma abordagem do Tchitundu-hulu Mucai de forma isolada, mas sim enquadrar no âmbito de toda a estação.

Da bibliografia disponível e consultada, nenhuma se refere à datações directas feitas sobre as pinturas nem sobre gravuras. O que parece ter sido feita, foram datações indirectas sobre material arqueológico encontrado em escavações feitas no local.

Ervedosa (1980) refere-se à escavações feitas no abrigo do Tchitundu-hulu Mulume, onde foram datadas amostras de carvão submetidas à análise do rádio-carbono, tendo acusado uma idade de 2.596 ± 53 anos.

A escavação feita, segundo o autor, indicou a presença de duas culturas mesolíticas, das quais a mais recente ligada aos *Cuissi* actuais (*Damaraland culture*) e a mais antiga datada com 2.596 anos (cultura do *wilton*).

França (1953) estabelece uma comparação entre a indústria lítica e as gravuras do Tchitundu-hulu Mulume, para tentar estabelecer a idade das gravuras. Ele dividiu o espólio lítico em três séries, tendo considerado a terceira, pela sua grande quantidade, contemporânea das gravuras. O autor justifica esta comparação pelo facto de que apenas um povoamento relativamente importante poder dar lugar à elaboração de grande quantidade de gravuras que existia no sítio.

Com base em observações e comparações feitas, França atribui ao Tchitundu-hulu uma cronologia próxima à um *Middle Stone Age Final*.

Segundo Breuil e Almeida (1964b), foram encontrados, no Tchitundu-hulu, materiais líticos pertencentes à *Middle Stone Age* e a *Later Stone Age*. Estes autores consideram especialmente as pinturas do Tchitundu-hulu Mucai (referenciado por estes como Tchitundu-hulu filho) como sendo muito antigas.

Santos Júnior (1974a), admite que a antiguidade das gravuras seja muito considerável e que correspondem à um período de permanência de populações nas redondezas.

Pensamos que futuros trabalhos sobre o Tchitundu-hulu poderão revelar, com maior precisão a questão da datação, dado que as anteriores feitas ocorreram num contexto em que os recursos técnicos eram escassos, e a tecnologia pouco avançada, comparativamente a realidade actual.

Datar a arte rupestre (ABREU, 2012) não é tarefa impossível, sendo que novos métodos continuam a ser testados e a sua aplicação poderá proporcionar, futuramente, resultados mais elucidativos.

Gutierrez (1996), foi o único pesquisador que conhecemos a datar a arte rupestre do sítio. Com base em amostras de carvão vegetal utilizado em pigmentos, foi possível fazer a datação com recurso ao método 14C. O resultado da análise demonstrou que a micro amostra tinha uma idade de 1880 ± 100 BP (mais ou menos 1980 ± 100 b.p.). Estes resultados levaram o autor a considerar que as pinturas do abrigo datavam do princípio da nossa era.

Mas aqui, a grande diferença de idade comparativamente ao abrigo do Tchitundu-hulu Mulume, atribuída a idade de 2596 ± 53 anos, segundo o autor, leva-nos a reforçar a ideia da necessidade de novos e diferentes estudos, com

recurso à todas as técnicas hoje disponíveis. Tal como afirma Gutierrez, seria necessário fazer-se datações absolutas das pinturas.

O facto de a arte do sítio em estudo estar enquadrada numa região onde se assiste hoje um grande desenvolvimento relativamente a investigação (Africa Centro e Sul) e considerando a grande semelhança dos motivos representados ao longo de toda essa região, pode representar uma grande vantagem, na medida em que a comparação estilística pode ser um dos recursos a ser utilizado para determinar a idade das pinturas.

4.3.6. Estado de conservação

O abrigo do Tchitundu-hulu Mucai apresenta alguns sinais de degradação, presumindo-se que tal facto esteja, gradualmente, afectando a integridade das pinturas.

Apesar de se tratar de um abrigo que, pela sua natureza e configuração, estaria imune à grande parte dos factores que concorrem para degradação das pinturas, o facto é que começa a ser notável os efeitos da influência de alguns destes factores.

Tal como afirma Abreu (2012), a luz solar, os líquenes, musgos e outros elementos orgânicos, são dos maiores inimigos dos pigmentos.

O abrigo está (até certo ponto) protegido do sol, sendo que este não afecta directamente as pinturas. Mas, em dado momento do dia, a luz solar atinge parte do solo e das paredes do interior.

A infiltração das águas das chuvas que se assiste, principalmente na parte da entrada superior esquerda do abrigo e que posteriormente escorre pela parede criando humidade, possivelmente está na base do surgimento de fungos que se estendem cerca de dois metros para o interior do abrigo, até fazer contacto com a primeira pintura.



Fig. 59. Expansão dos fungos para o interior do abrigo, onde faz contacto com a primeira figura.

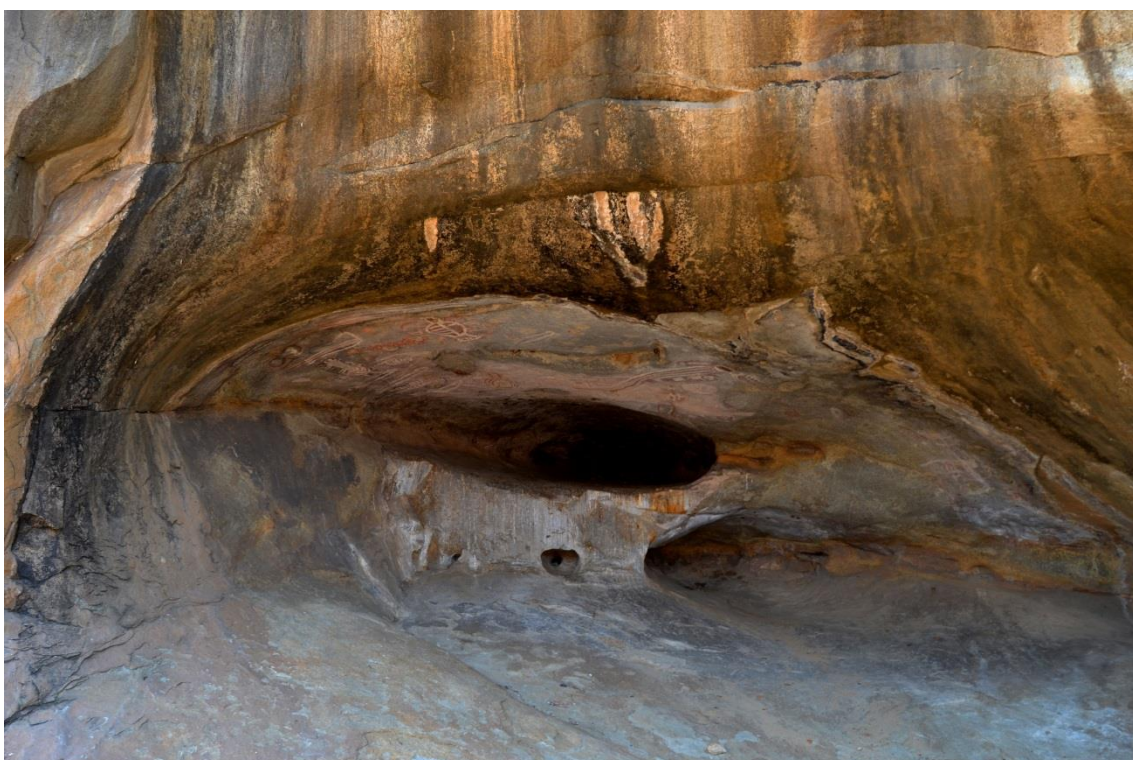


Fig.60. Zonas de infiltração das águas da chuva e extensão dos fungos.

O abrigo é igualmente usado por pássaros e insectos (vespas e abelhas) que alí constroem ninhos (muito destes feitos directamente sobre as pinturas), o que interfere na integridade das mesmas.

O desgaste dos pigmentos (provavelmente em decorrência do material usado) é outra das situações que se assiste no abrigo, sendo algumas muito difíceis de serem identificadas (principalmente as de pigmentação branca).

Mas, apesar destas constatações, pensamos ser fundamental uma observação de especialistas em conservação de pinturas rupestres, para avaliações e sugestões tecnicamente mais aceites.

Por enquanto, julgamos ser necessário monitorar permanentemente a acção destes elementos, para ver até que ponto tal afecta a integridade das pinturas.

4.4. Discussão dos resultados obtidos

O primeiro aspecto que nos propomos a discutir neste ponto, tem a ver com as motivações do povoamento do Tchitundu-hulu. Por que razão certos grupos humanos eram atraídos para o local e quem foram estes povos?

Apesar da possibilidade avançada por Breuil e Almeida (1964) sobre a existência de clima mais favorável (que proporcionava uma grande riqueza faunística e vegetal) em épocas muito recuadas, também tem sido avançada a ideia segundo a qual o deserto do Namibe é dos mais antigos do mundo (NAMIBE TERRA DA FELICIDADE, 2014), facto que leva a considerar a hipótese de o deserto e suas influências no clima (principalmente através da corrente fria de Benguela) se fazerem sentir já naquela época, o que teria tido igualmente grande influência no comportamento das populações, concretamente quanto às questões de mobilidade dos grupos humanos da região. Provavelmente, o clima era mais favorável apenas em algumas épocas do ano.

Daí ficar aberta a discussão de a região ter sido alvo de um povoamento massivo e prolongado (que justificaria a grande quantidade, quer de pinturas ou de gravuras que existiram e algumas ainda existem em toda a estação), ou se tal povoamento era apenas temporário, feito em épocas em que o clima era mais favorável à tal intento (época chuvosa).

Tomando em consideração a primeira hipótese, assumiríamos o facto de a população ter de suportar, no local, todas as adversidades da época seca (quando acontecesse), o que os colocaria numa situação de estresse permanente.

Se validarmos a segunda hipótese, estaríamos a assumir um povoamento de características nómadas ou semi-nómadas (um povoamento temporário, ainda que intenso) na qual, em um determinado período do ano, grupos humanos concentravam-se na região, quando esta fosse favorável à vida (durante a época chuvosa, favorecida pela existência na região de pequenos rios e outras linhas de água que proporcionavam riqueza faunística e vegetal). De qualquer forma, uma região que represente a vida porque alimenta, dá de beber às pessoas e ao gado, proporciona os recursos para caça e protege das intempéries, deve ser sagrada para todos os que usufruem

destes bens. Daí que é de admitir que a região do Tchitundu-hulu fosse um ponto de passagem obrigatório para os habitantes do deserto.

Segundo Redinha (1974), os Cuissi teriam tido contacto com os Hotentotes (termo usado pelos colonizadores europeus, para designarem os *Khoikhoi* ou *Khoekhoen*), de quem teriam herdado a língua antes da sua submissão pelos Cuvale. Outra referência à presença dos Hotentotes (*Khoikhoi*) na região é feita por Esterman (1961), quando fala da incursão destes às terras dos Cuvale para saquearem o gado.

Há aqui duas referências sobre a presença deste grupo na região, que parecem terem sido registadas em dois momentos distintos: o primeiro, antes da submissão dos Cuissi pelos Cuvale (o que nos leva a afirmar que tal se deu antes da chegada dos Bantu) e, no segundo momento, após a chegada dos Bantu à região. Não fica clara, em nenhuma das referências, a região concreta onde tais contactos teriam sido dados. Provavelmente teria acontecido na região do Namibe, por ser a região de Angola onde habitaram e habitam os Cuissi e os Cuvale.

Se tomarmos em consideração esta hipótese, teríamos de admitir, de certa forma, alguma influência dos Khoikhoi, num determinado período, na vida das populações que habitaram o território em estudo. Se os Cuissi foram submetidos por estes e se deles adoptaram a língua, teremos de concordar que tiveram uma convivência prolongada, já que o processo de aprendizagem da língua exige tempo.

Portanto, julgamos que a possibilidade de terem sido os Khoikhoi, autores de parte das pinturas do sítio (pelo menos as mais recentes) não deve ser descartada mas, pelo contrário, deve ser fortemente considerada e investigada.

Este povo habita hoje, como é sabido, a região da África do Sul. A origem da migração destes para África do Sul, onde seus antepassados terão chegado cerca de dois mil anos atrás, de acordo com Smith (2006), localiza-se nas regiões Norte do Botswana, Sul de Angola e Ocidente da Zâmbia.

Não há referências concretas, nas afirmações de Smith, que nos possibilitem auferir concretamente a região de Angola onde terá partido tal

migração. Mas o facto é que o Namibe localiza-se na região sudoeste de Angola.

Por outro lado, há hipótese de parte das pinturas do abrigo serem de autoria de povos pastores. Os Cuissi não eram pastores, na altura; os Khoikhoi teriam chegado na África Sul, cerca de dois mil anos atrás; os pastores Bantu (Cuvale) teriam chegado na região por altura das “migrações Bantu”, muito mais tarde do que estas datas.

De acordo com Estermann (1961), quando a migração Bantu trouxe para esta região os Hereros, os que avançaram mais para sul do rio Cunene entraram em contacto com os Hotentotes (Khoikhoi), muito diferentes destes do ponto de vista físico mas que, tal como os migrantes, praticavam a pastorícia. Considerando as ideias de Estermann, a criação de gado por parte dos Hotentotes pré-data a chegada dos Bantu (ao menos dos Bantu referenciados nesta migração).

Ideia diferente defende Smith (2006), segundo o qual os Khoikhoi teriam adquirido o gado dos Bantu, com quem contactavam.

Tudo quanto foi aqui abordado leva-nos a reforçar a ideia de considerar a necessidade de estudos mais aprofundados sobre a presença dos Khoikhoi no território angolano. Tal como afirmam Smith e Ouzman (2004), apesar de a arte parecer confirmar evidências sobre o processo migratório destes, torna-se necessário adicionar outras fontes, tal como fontes arqueológicas, linguísticas, etnográficas, assim como genéticas, o que permitirá produzir conhecimentos sobre a origem e o movimento destes povos.

A similaridade das pinturas do Tchitundu-hulu com algumas de outras regiões de África é um facto. Algumas das pinturas existentes no abrigo assemelham-se à outras encontradas por exemplo na África do Sul (região do Cabo) e na Tanzânia (distrito de Kondoia) e que são atribuídas à povos pastores, tal como se pode observar no quadro que se segue.






ÁFRICA DO SUL Região do Cabo	ANGOLA NAMIBE Tchitundu-hulu	TANZÂNIA Kondoa, Pahi site
 <p>Pintura esquemática na província sul-africana de Cabo, hoje atribuída à povos pastores.</p> <p>Philipson (2005)</p>	 <p>Pintura geométrica em branco no abrigo de Tchitundu-hulu Mucai.</p> <p>Fernandes (2014)</p>	 <p>Um exemplo de pinturas de Povos falantes da língua Bantu, Sítio de Pahi, Districto de Kondoa.</p> <p>Bwasiri (2008)</p>
<p><i>Sausage Shaped</i> UGANDA Segundo Namono (2012)</p>		<p>Prováveis formas em salsicha Abrigo do Tchitundu-hulu Mucai</p>
		

Fig.61. Quadro representativo de motivos similares existentes em diferentes regiões de África (África do Sul, Uganda, Angola e Tanzânia).

Para Smith (2006) existem fortes evidências que ligam a arte geométrica da região Centro-Sul de África aos povos conhecidos por Batwa.

Os Cuissi, apontados como prováveis autores da arte rupestre mais antiga do Tchitundu-hulu (apesar de algumas reservas) pertencem, tal como os Cuepe, ao grupo que em Angola é conhecido por Vátwa.

Existirá alguma relação entre os Batwa e Vátwa? Será apenas uma questão de variação fonética, tal como acontece com o caso “Bantu” e “Vantu ou Wantu”?

Se os Cuissi (inicialmente caçadores e colectores) são tidos como os mais antigos habitantes da região, e se a arte mais antiga existente no sítio é de tradição de caçadores-recolectores, porquê então negam ou omitem a autoria da arte? Será um processo idêntico ao dos Guaranis, acima mencionado?

É facto que a forma como estes lidam com a arte rupestre, pelo menos o que nos tem dado a observar em outras estações, demonstra algum respeito, partindo de princípio que nunca a destruíram.

Durante os nossos trabalhos de campo realizados na localidade do Caraculo, no ano de 2010, um dos nossos guias (que era de origem Cuissi) não permitiu que entrássemos num abrigo sem que antes ele “solicitasse autorização aos antepassados”, proferindo uma prece. Este é um dos actos que revela algum conhecimento, ou ao menos respeito pela arte rupestre.

Parece-nos óbvio que estes povos (ou ao menos os seus antepassados) tenham alguma responsabilidade ou ligação com a arte rupestre mais antiga do sítio. A negação da sua ligação, deve ter uma explicação que merece uma abordagem mais profunda para compreender o processo de evolução e desenvolvimento das comunidades pré-Bantu do território.

Por outro lado, os Cuvala (povos pastores falantes da língua Bantu), demonstram total desconhecimento e desinteresse pelas pinturas e gravuras.

A história que conhecemos sobre os Vátwa (ao menos podemos falar sobre os da região do Namibe) está profundamente marcada por dramas, lutas (quer sejam contra as adversidades da natureza ou contra outros grupos humanos) e desafios. Durante parte do percurso do seu desenvolvimento, seu território foi alvo de sucessivas invasões, quer por parte dos Khoikhoi, quer por parte dos Bantu e, finalmente, dos europeus. Esta invasão, não se limitou apenas à isto, mas também à uma pretensa dominação cultural (com todos os traumas). Tal como é sabido, muitos dos Cuissi, para omitir a sua identidade e

serem aceites por outros grupos, tiveram de integrar-se nas comunidades Bantu, tendo muitos destes sido assimilados pelos Cuvale.

Nos anos de 1940-1941, segundo Pélissier (1997) foi levada a cabo, pelas autoridades coloniais, uma campanha militar contra os Cuvale, que quase levou este povo à extinção.

Por outro lado, eram notórios actos de “intolerância religiosa” em relação as populações nativas, tal como se lê em Estermann (1961):

Às vezes ouvíamos, da parte dos pagãos aos quais exortávamos a ter fé em Deus-Kambura mu Mukuru!-, respostas como esta: «Que nos pode valer Mukuru? Nós cremos em Ndyambi-karunga». ...

...O Velho começou por me interpelar: «Ó rapazito, que queres tu aqui»? Respondi-lhe: «tu sabes muito bem que nós, os missionários, viemos para vos falar em Deus» (Mukuru). Muito admirado, replicou o ancião: «Não sou eu um mukuru? Pois não é verdade que eu sou o Mukuru dos meus súbditos»?

Uma outra vez, um colega e eu fomos responder o velho chefe Tyenda, por ter entregado a um polígamo uma rapariga baptizada. O meu companheiro ameaçou o velho desta forma: «por causa disto, vais ser castigado por Mukuru». «O quê?-disse ele-Quem é Mukuru? Mukuru sou eu»! (Esterman, 1961, p. 194)

Quando Estermann, que era um missionário cristão, afirma que exortavam aos pagãos a terem fé em Deus, pode levantar-se a questão de que Deus falariam eles: Deus dos cristãos ou Deus das populações nativas? Quando repreendem um chefe tradicional por ter entregado à um polígamo uma rapariga baptizada (certamente baptizada ao cristianismo), pensamos não estar a respeitar a cultura destes povos.

Portanto, os elementos à cima expostos parecem ser razões suficientes para minar a confiança entre europeus e africanos.

Por outro lado, tal como afirma Berrocal (2003), a arte rupestre pode possuir uma função religiosa, o que implica que o acesso à todo o tipo de informação devia ser muito limitado e que os conhecimentos deviam igualmente ser limitados à um grupo muito restrito de pessoas.

As pinturas do abrigo parecem sugerir o uso do mesmo por diferentes comunidades humanas. A superposição de pinturas, a existência de diferentes tradições, a existência de motivos bicromáticos podia sugerir, em nosso entender, que o mesmo terá sido utilizado e pintado por povos culturalmente distintos e, provavelmente, em períodos diferentes. Mas um estudo sobre os pigmentos e possíveis datações das pinturas, permitiriam saber de facto se estes terão ou não ocorrido em períodos diferentes.

Tal como afirma Smith (2006), a arte rupestre dos grupos de caçadores-recolectores bem como a dos Bantu, muitas vezes ocorreram nas mesmas paisagens, por vezes até nos mesmos abrigos e inclusive sobrepuseram-se. Tal podia ter ocorrido primeiro, antes da chegada dos Bantu e, posteriormente após a chegada destes, ou ainda podem ter usado o abrigo em simultâneo. Portanto, devemos levar em consideração a possibilidade de o abrigo ter sido utilizado por pelo menos dois grupos culturalmente diferentes.

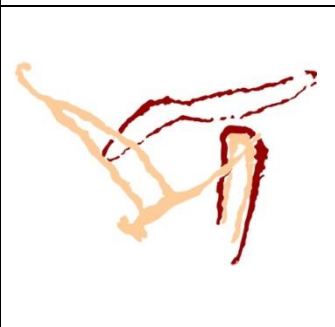
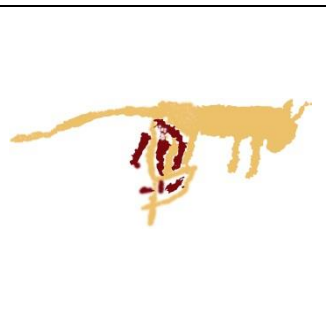

ALGUNS EXEMPLOS QUE DEMONSTRAM A SOBREPOSIÇÃO DE MOTIVOS			
			
		É possível observar, em todas as figuras aqui representadas, sobreposição do branco sobre o vermelho.	

Fig.62. Quadro demonstrativos de sobreposições em algumas figuras.

■ Vermelho-escuro

■ Branca

■ Vermelho-claro

■ Preta

Nas figuras a cima expostas, é possível observar a sobreposição do branco sobre o vermelho, sugerindo que a primeira pintura a ser efectuada tenha sido a vermelha. Resta-nos saber o espaço de tempo que separa a elaboração das mesmas, facto que permitiria compreender, também, se terão sido ou não executadas pela mesma comunidade humana.

Noutros casos, o vermelho aparenta sobrepor-se ao branco. Mas uma observação mais minuciosa permite verificar que a situação pode ser inversa. O que parece ter acontecido, foi o desgaste prematuro dos pigmentos brancos, o que pode sugerir que o material usado na feitura do referido pigmento tenha menor consistência comparativamente ao pigmento vermelho.

A possibilidade do uso simultâneo do abrigo pelos Cuissi e Bantu, poderia abrir uma nova discussão sobre a relação entre estes dois grupos, que foi muitas vezes descrita como sendo de hostilidade, caracterizada por um certo desprezo dos Bantu em relação aos Cuissi (REDINHA,1974; ESTERMAN, 1960 e ESTERMAN, 1961).

Se de facto tal aconteceu, então teríamos de admitir que estas duas comunidades teriam interagido em determinada altura, provavelmente estabelecendo relações cordiais, reciprocamente vantajosas. Esta hipótese pode ter alguma sustentação na medida em que, de acordo com Estermann (1960), a prática da circuncisão entre os Cuissi era muito recente e teria sido introduzida pelos Cuvalé.

A interpretação da arte rupestre, bem como do contexto em que a mesma se encontra, é um grande desafio agravado pela ausência de dados etnográficos dos prováveis autores. Grande parte das pinturas, como se sabe, é de estilo geométrico, surgindo depois o estilo naturalista ou semi-naturalista, que caracteriza principalmente os zoomorfos.

A infiltração que se assiste no abrigo durante as chuvas e que coloca em risco a integridade das pinturas, leva-nos a questionar as razões que estariam na base da escolha daquele abrigo, uma vez existirem outros nas imediações que não foram pintados. Terá sido a infiltração da água uma das razões que estiveram na base de tal escolha? Terá, a infiltração, alguma relação com as pinturas ou ao menos com parte das pinturas? Teria o abrigo sido usado, de entre outros, para realização de rituais ligados ao “chamamento

de chuva”, que é prática comum em alguns grupos? Pensamos ser uma discussão que fica em aberto para futuras investigações.

CAPÍTULO V - GESTÃO DO SÍTIO NO QUADRO DO TERRITÓRIO

5.1. Critérios Para a Classificação Como Património ou Monumento Nacional.

Em Angola, as questões ligadas ao património cultural encontram suporte jurídico na Lei nº 14/05 de 7 de Outubro (D.R.Nº 120/05-I SÉRIE) – “Lei do Património Cultural”.

A referida lei surge da necessidade de o Estado adoptar uma política de defesa do património cultural dotada de instrumentos jurídicos que classifiquem, garantam a protecção necessária e concedam apoios e incentivos às entidades públicas e privadas que possuam ou cuidem de bens materiais e imateriais, móveis e imóveis, integrantes do Património Cultural.

A Lei nº 14/05 define o Património Cultural, no seu artigo 2º, como todos os bens materiais e imateriais, que pelo seu reconhecido valor devem ser objecto de tutela do direito. Constituem ainda Património Cultural Angolano (de acordo com o artigo 2º) quaisquer outros bens que sejam considerados como tais, pelos usos e costumes e pelas convenções internacionais, que vinculem o Estado Angolano.

Relativamente aos critérios de classificação, o Artigo 7º (Critérios de Classificação) do Capítulo II (Regime Geral de Protecção do Património Cultural) da referida Lei defende o seguinte:

1. "A protecção legal dos bens materiais que integram o Património Cultural assenta na classificação dos bens imóveis”.
2. “Os bens imóveis podem ser classificados como monumentos, conjuntos e sítios eventualmente agrupáveis em categorias, nos termos que forem regulamentados e os móveis, unitária ou conjuntamente como de valor cultura”.
3. “Todos os bens podem ainda ser classificados como de valor local, regional, nacional ou internacional”.
4. “O enquadramento orgânico, natural ou constituído dos bens culturais dos bens imóveis que afecte a percepção e a leitura de

elementos e conjuntos ou que com eles esteja directamente relacionado, por razões de integração especial ou motivos sociais, económicos ou culturais deve ser sempre definido de acordo com a importância arqueológica, histórica, etnológica, artística, arquitectónica, urbanística ou paisagística do lugar, por constituir parte indispensável na defesa dos mesmos”.

As classificações de bens, de acordo com o artigo 8º (Mecanismos de classificação), são precedidas de notificação prévia do proprietário e, no caso dos imóveis, cumulativamente da administração municipal respectiva imediatamente após a determinação da abertura do respectivo processo de instrução.

Os fundamentos de classificação, expostos no artigo 9º defendem:

1. “As classificações incidem sobre bens que, pelo seu relevante valor cultural, devem merecer especial protecção”.
2. “As decisões de classificação devem ser devidamente fundamentadas segundo critérios de natureza cultural, nomeadamente de carácter histórico e artístico”.
3. “Os critérios para a selecção de imóveis a classificar são estabelecidos pelo Ministério da tutela”.

O processo de classificação de bens culturais obedece, de acordo com o artigo 10º, as seguintes etapas:

1. “Consideram-se em vias de classificação os bens em relação aos quais houver despacho do Ministério de tutela a determinar a abertura do respectivo processo de instrução”.
2. “Na fase de instrução do processo de classificação, os bens imóveis a ela sujeitos e os localizados na respectiva zona de protecção não podem ser demolidos, alienados ou expropriados ou restaurados ou transformados sem autorização expressa da entidade competente para o efeito”.
3. “Os bens imóveis não podem, durante a pendência do seu processo de classificação, ser alienados, alterados, restaurados ou exportados sem autorização do Ministro de tutela, ouvidos, obrigatoriamente, os órgãos consultivos competentes.

4. São anuláveis, à solicitação do Ministério da tutela, durante o prazo de um ano, as alienações de bens classificados ou em vias de classificação feitas sem a devida autorização”.

Relativamente a competência para desencadear a classificação, o Artigo 12º da presente lei define:

1. “O processo de classificação pode ser desencadeado pelo Ministério da tutela, pelos Governos Provinciais, pelas administrações locais ou por qualquer pessoa singular ou colectiva”.
2. “Cabe, em especial, às administrações locais o dever de promover a classificação de bens culturais nas respectivas áreas”.
3. “Os processos de classificação devem ser fundamentados e devidamente instruídos, em princípio, pelos seus promotores, cabendo ao Ministério da tutela prestar o apoio técnico requerido”.
4. “Os bens culturais são classificados por decreto executivo do Ministério da tutela”.

O Património Arqueológico encontra cobertura legal na Subsecção IV (Regime Específico do Património Arqueológico) que diz:

1. “Os trabalhos arqueológicos são definidos, de acordo com o Artigo 33º da presente Lei, como todas as investigações que tenham por finalidade a descoberta de bens de carácter arqueológico, no caso de estas investigações implicarem uma escavação do solo ou uma exploração sistemática da sua superfície, bem como no caso de se realizarem no leito ou no subsolo de águas interiores ou territoriais”.
2. “São abrangidos pelas disposições da presente Lei os testemunhos arqueológicos descobertos nas áreas submersas ou arrojadas pelas águas”.

Quanto aos trabalhos arqueológicos levados a cabo em bens classificados, a presente lei defende, no Artigo 34º, o seguinte:

1. “A realização de trabalhos arqueológicos em monumentos,

conjuntos e sítios classificados ou em vias de classificação, nas respectivas zonas de protecção e ainda em imóveis não classificados, mas de interesse arqueológico carece de autorização prévia do Ministério da tutela”.

2. “Pode o Ministério da tutela mandar inspecionar os trabalhos arqueológicos e ordenar a sua suspensão quando os mesmos não obedecerem a critérios científicos ou não cumprirem com as condições eventualmente fixadas”.

A protecção de reservas arqueológicas, encontra cobertura no Artigo 36º da respectiva Lei, que define:

1. “Em qualquer lugar onde se presuma a existência de monumentos, conjuntos ou sítios arqueológicos pode ser estabelecida, com carácter preventivo e temporário, pelo Ministério de tutela, uma reserva arqueológica de protecção, de forma a garantir-se a execução de trabalhos de emergência, com vista a determinar o seu interesse”.

2. “Com a finalidade de se proteger a eventual riqueza arqueológica do subsolo das áreas urbanas, o Ministério da tutela deve promover a publicação da legislação cautelar específica que contemple as diversas situações”.

3. “Qualquer particular que prove ter sido directamente prejudicado por efeito do disposto no nº 1 pode requerer indemnização à entidade responsável pelo estabelecimento da reserva arqueológica”.

A estação do Tchitundu-hulu é classificada pelo Despacho Nº116-Diário da República Iª Série Nº 38 de 06 de Setembro de 1996.

5.2. Critérios Para a Classificação Como Património Mundial.

Segundo a representação da UNESCO no Brasil⁵, para serem incluídos na Lista do Património Mundial, os sítios devem satisfazer os seguintes critérios de seleção:

i. “Representar uma obra-prima do génio criativo humano, ou

⁵ <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/>

- ii. Ser a manifestação de um intercâmbio considerável de valores humanos durante um determinado período ou em uma área cultural específica, no desenvolvimento da arquitetura, das artes monumentais, de planejamento urbano ou de paisagismo, ou
- iii. Aportar um testemunho único ou excepcional de uma tradição cultural ou de uma civilização ainda viva ou que tenha desaparecido, ou
- iv. Ser um exemplo excepcional de um tipo de edifício ou de conjunto arquitectónico ou tecnológico, ou de paisagem que ilustre uma ou várias etapas significativas da história da humanidade, ou
- v. Constituir um exemplo excepcional de habitat ou estabelecimento humano tradicional ou do uso da terra, que seja representativo de uma cultura ou de culturas, especialmente as que tenham se tornado vulneráveis por efeitos de mudanças irreversíveis, ou
- vi. Estar associados diretamente ou tangivelmente a acontecimentos ou tradições vivas, com ideias ou crenças, ou com obras artísticas ou literárias de significado universal excepcional (o Comitê considera que este critério não deve justificar a inscrição na Lista, salvo em circunstâncias excepcionais e na aplicação conjunta com outros critérios culturais ou naturais).

É igualmente importante o critério da autenticidade do sítio e a forma pela qual ele esteja protegido e administrado”.

Em relação ao sítio em estudo, pensamos que o mesmo se enquadraria no i e iii critérios porque, em nosso entender, as pinturas e gravuras representam uma obra-prima do gênio criativo humano, se

entendermos todo o processo de elaboração das mesmas, bem como a admiração que estas ainda hoje causam.

Por outro lado, estas pinturas e gravuras representam um testemunho excepcional de uma tradição cultural desaparecida, mas com descendentes ainda vivos sendo eles próprios testemunhos do génio humano na sua capacidade de adaptação e de mudança cultural, sem perda de identidade. Os Cuissi, um dos prováveis autores da arte do sítio, apesar de continuarem a existir, hoje já não representam uma tradição de caçador-recolector, uma vez terem sido assimilados pelos falantes da língua Bantu e terem mudado a sua actividade económica, dedicando-se hoje a pastorícia. No entanto, existem argumentos que permitem estabelecer uma relação desta comunidade com os produtores da arte do Tchitundu-Hulu. Neste sentido, os Cuissi são prováveis herdeiros de uma arte que, em termos culturais, já não corresponde à sua identidade actual. Desta forma, o complexo do Tchitundu-Hulu congrega o âmago da noção de património mundial: um património que é de todos, embora tenha sido produzido só por alguns, sendo que estes se transformaram culturalmente, consolidando a sua identidade nesse processo de transformação. A integração com os povos Bantu primeiro, e com outros grupos humanos depois, gerou uma rede de relações humanas que perdura até hoje, na qual todos são fiéis depositários de um testemunho da capacidade humana.

Não sendo possível nesta fase atribuir destaque ao critério ii, por insuficiência de estudos científicos, tudo o que se conhece da arte rupestre das sociedades pré-históricas sugere que a arte rupestre do Tchitundu-Hulu antropizou aquele território, construindo uma paisagem humana assente nos valores, para sempre esquecidos, dos seus autores. Esta capacidade de significar o território através de discretas intervenções, é igualmente um critério que deve ser utilizado no processo de classificação, pois por esta via o complexo converge com outros no mundo que possuem característica similares (Valcamonica na Itália, Foz Côa em Portugal, Serra da Capivara no Brasil e outros, para além dos contextos africanos). Esta convergência sublinha, mais uma vez, a unidade da espécie humana, para além da sua enorme diversidade, noção que substancia e justifica a existência de uma Lista de Património Mundial.

5.3. Critérios Para a Elaboração de um Plano de Gestão

Segundo Jopela⁶, Gestão do Património Cultural refere-se a conservação planeada dos recursos patrimoniais existentes, identificados e avaliados, de modo a prevenir a exploração, a decadência ou destruição devido a negligência, ignorância ou indiferença por parte o público em geral.

Gestão, segundo o autor, é entendida como sendo todo o processo que visa não só cuidar do local (monumento, estação arqueológica, paisagem e sua área circundante), incluindo os bens culturais tangíveis e intangíveis associados, como também reter e manter o seu significado cultural, ou seja, todos os valores que são atribuídos ao património pelos grupos interessados ou afectados.

Ainda de acordo com Jopela, a gestão de sítios com arte rupestre envolve:

1. “Análise e planeamento (decidir o que fazer)”;
2. “Implementação (levar a cabo acções de acordo com as decisões) ”;
3. “Monitoria e correcção (supervisionar o grau de implementação das actividades propostas)”;

O processo de gestão inclui, de acordo com o mesmo:

1. “Identificação dos grupos interessados/envolvidos e recolha de informação”;
2. “Definição do significado cultural do sítio”;
3. “Identificação das questões-chave”;
4. “Definição das metas e objectivos de gestão”;
5. “Adopção de estratégias para alcançar os objectivos”;
6. “Implementação e revisão”;

⁶ Conteúdo apresentado no Workshop Internacional sobre “*Plano de Gestão do Sítio Arqueológico do Tchitundu-Hulu*”, em Março de 2011

7. “Gestão da documentação”.

Para Oosterbeek⁷, um plano de gestão procura atingir os seguintes objectivos:

- ✓ “Cumprir imposições legais”;
- ✓ “Visão de longo-prazo”;
- ✓ “Exploração das oportunidades no quadro de uma gestão integrada do território, com outras partes interessadas (stakeholders)”;
- ✓ “Providenciar orientação e concentrar apoios dispersos, aumentando a compreensão, respeito e cuidado com o património”.

Ainda de acordo com Oosterbeek, um Plano de Gestão deve possuir a seguinte estrutura básica:

- ✓ Objectivos
“Referem-se aos objectivos gerais a atingir visando a preservação no tempo do património cultural e do seu enquadramento paisagístico, tendo em consideração o estabelecimento de um equilíbrio de interesses de conservação e acessibilidade com os interesses dos residentes e trabalhadores”.
- ✓ Avaliação dos bens culturais
“Refere-se a avaliação dos aspectos arqueológicos e históricos; relativos à Paisagem e conservação; aspectos sociais; aspectos ligados a economia; aspectos ligados a investigação e educação”.
- ✓ Modelo de gestão
“Que deve ter em consideração as necessidades, a filosofia, os objectivos, estratégias, plano de conservação, gestão de visitas, clarificação orçamental, Cálculo das implicações financeiras e sociais com a gestão de recursos culturais”.

⁷ Textos de apoio às aulas de Mestrado em Arqueologia Pré-Histórica e Arte Rupestre (Erasmus Mundus Quaternary and Prehistory), Tomar, I.P.T.2012.

✓ Prioridades e recomendações

Relativamente ao projecto de gestão, Oosterbeek apresenta a seguinte A estrutura:

- ✓ Análise de necessidades (para que serve o projecto, do ponto de vista da sociedade?);
- ✓ Análise SWOT, pressupostos e riscos;
- ✓ Definição de objectivos, resultados e actividades;
- ✓ Matriz lógica de referência e plano de trabalho;
- ✓ Disseminação e sustentabilidade;
- ✓ Monitorização e Controle de Qualidade;
- ✓ Modelo de Gestão propriamente dito.

No entanto, Oosterbeek sublinha que a gestão patrimonial só se consegue efectivar se for integrada num plano global de gestão territorial.

Actualmente, em Angola, começa a assistir-se a uma maior interacção entre o turismo e o património cultural.

O ICOMOS, na Carta Internacional do Turismo Cultural afirma:

“O turismo doméstico e internacional continuam a estar entre os veículos mais importantes para as trocas culturais, proporcionando uma experiência pessoal, não só sobre aquilo que sobreviveu do passado, mas sobre a vida e a sociedade contemporânea dos outros. Ele é crescentemente apreciado como sendo uma força positiva para a conservação natural e cultural. O turismo pode capturar as características económicas do património e dedicá-las à conservação, gerando fundos, educando a comunidade e influenciando a política. É uma parte essencial de muitas economias nacionais e regionais, e pode ser um importante factor no desenvolvimento, quando gerido com sucesso” (ICOMOS-Carta Internacional do Turismo Cultural, 1999, p. 2).

O turismo, de acordo com a organização, tornou-se num fenómeno cada vez mais complexo, com múltiplas dimensões (quer do ponto de vista político, ambiental, económico, social, educativo, etc), facto que apresenta oportunidades e desafios para todas as partes interessadas (quer sejam as populações locais, quer sejam turistas).

O turismo excessivo ou mal gerido, por outro lado, e ainda de acordo ao documento, assim como toda uma gama de desenvolvimento que surgem

em resultado do turismo, podem constituir uma grande ameaça ao património, à vida das comunidades locais, bem como à experiência dos visitantes.

Daí ser imprescindível a elaboração de um plano de gestão muito bem estruturado e cabível para o sítio, antes da sua exploração turística, no sentido de serem acautelados todos os factores de risco que concorreriam para o insucesso dos projectos, bem como salvaguardar os interesses de todas as partes envolvidas.

5.4. Socialização do Conhecimento

"Quem conhece, cuida! A comunidade é a melhor guardiã de seu patrimônio".

(IEPHA/MG, 2012)

A socialização do conhecimento é um processo que deve ser feito, em nosso entender, mediante a educação patrimonial.

O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) define a Educação Patrimonial como sendo um trabalho permanente que envolve todos os segmentos que compõem a comunidade, visando à preservação dos marcos e manifestações culturais e, principalmente, ao fortalecimento da auto-estima das comunidades pelo reconhecimento e valorização de sua cultura e seus produtos (IEPHA/MG, 2012. p. 10).

Segundo Silva (2001), A educação Patrimonial contribui para o processo de identificação do indivíduo na sociedade, já que permite à este ter referências do passado para perceber as semelhanças e diferenças na paisagem cultural que está em constante transformação.

Este processo, segundo a autora, pode ser desenvolvido no ambiente escolar ou nas comunidades, associações de bairro, museus, parques ambientais e também se adequar a qualquer tipologia de patrimônio.

Relativamente ao património cultural, a autora define como sendo:

Todas as manifestações e expressões que a sociedade e os homens criam e que, ao longo dos anos, vão se acumulando com as das gerações anteriores. Cada geração as recebe, usufrui delas e as modifica de acordo com sua própria história e necessidades. Cada geração dá a sua contribuição, preservando ou esquecendo essa herança. Patrimônio Cultural não são somente aqueles bens que se herdaram dos nossos antepassados. São também os que se

produzem no presente como expressão de cada geração, nosso “Patrimônio Vivo”: artesanatos, utilização de plantas como alimentos e remédios, formas de trabalhar, plantar, cultivar e colher, pescar, construir moradias, meios de transporte, culinária, folguedos, expressões artísticas e religiosas, jogos etc. (GRUNBERG, apud SILVA, 2011, P. 12).

É necessário, portanto, preservar (conjunto de acções que devem ser levadas a cabo no sentido de proteger e evitar a degradação do património, garantindo desse modo a sua continuidade e o seu papel na melhoria das condições de vida das comunidades onde estas se encontram inseridas) e salvaguardar (conjunto de acções de apoio e fomento do património) este património que herdamos dos nossos ancestrais, e que devemos legar às futuras gerações.

Socializar o conhecimento, segundo Oosterbeek e Bahia, é possibilitar pelo questionamento a formação de regras, valores e identidades que permitam, pela instrumentalização na educação, um futuro valorativo e consciente consubstanciado pelo sentimento de preservar e proteger (Oosterbeek e Bahia, 2014, p. 147).

A principal razão para se preservar o Patrimônio Cultural (IEPHA/MG) é a melhoria da qualidade de vida da comunidade, que implica em seu bem-estar material, espiritual e na garantia do exercício da memória e da cidadania.

É obrigação dos estados (de acordo com ICOMOS, Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural), em primeiro lugar, assegurar a identificação, protecção, conservação, valorização e transmissão às gerações futuras do património cultural e natural situado nos seus territórios.

As responsabilidades do estado, ainda de acordo com a referida convenção, recaem igualmente sobre acções conducentes ao reforço do respeito e apego do seu povo ao património cultural e natural do país, bem como informar amplamente ao público sobre as medidas a serem levadas em consideração no sentido da protecção do património.

Segundo o ICOMOS, o turismo deve trazer benefícios às comunidades residentes e proporcionar-lhes meios importantes e motivação para cuidarem e manterem o seu património e as suas práticas culturais (ICOMOS, Carta Internacional do Turismo Cultural, 1999, p. 3).

Para tal, ainda de acordo a esta organização, torna-se necessário envolvimento de todos os segmentos da sociedade envolvidos ou interessados no projecto (comunidades locais, operadores turísticos, autores de políticas, etc), no sentido da criação de políticas que visem a realização do turismo sustentável, bem como preservar estes bens para o usufruto das futuras gerações.

Relativamente ao sítio em estudo, a maior preocupação recai sobre o actual estado de conservação, que inspira alguns cuidados, bem como as medidas a serem tomadas no sentido de impedir ou retardar ao máximo a sua degradação.

A preservação das pinturas e do sítio é o foco principal da educação patrimonial, acção que em nosso entender deve estar virada, principalmente para as comunidades onde este mesmo património se encontra, por serem estas as guardiãs, conhecedoras deste património, assim como do seu real valor. As mesmas acções devem ser realizadas noutras regiões da província, já que a maior parte dos visitantes são oriundos da capital da província.

Foi neste contexto que foram desenvolvidos um conjunto de acções de sensibilização e consciencialização junto das comunidades locais, no sentido de se unirem esforços tendentes a materialização de tal intento.

Realização de palestras com a participação de diversos segmentos da sociedade local, bem como visitas ao sítio seguidas de explicações sobre as medidas a serem tomadas no sentido de evitar a degradação do abrigo, foram algumas das acções.



Fig.63. Palestra sobre a preservação da estação do Tchitundu-hulu, realizada na sede do município do Virei

Durante estas actividades, foram discutidos aspectos relativos a importância histórica, cultural, social e económica da arte rupestre do sítio,

assim como os benefícios que a comunidade pode obter da exploração turística e, daí, a necessidade da sua protecção.

De igual modo, debatemos os principais aspectos a ter em consideração no sentido de se evitar a degradação da mesma.



Fig.64. Visita com autoridades tradicionais e membro da administração local.

Evitar caminhar sobre as placas que suportam as gravuras (já que estas encontram-se bastante fragilizadas em resultado do processo de meteorização física), para igualmente evitar que as mesmas se danifiquem; não escrever sobre as gravuras nem fazer novas gravações na rocha; não tocar as pinturas com as mãos; não retirar do sítio pedras ou outros vestígios (já que pode-se tratar de qualquer elemento da cultura material, como líticos ou fragmentos de cerâmica, por exemplo) e estarem atentos à presença de pessoas que não tenham autorização das autoridades locais para o efeito, foram algumas das recomendações feitas, tanto na palestra como nas visitas que foram efectuadas.

A arte rupestre, como se sabe, é insubstituível. O seu desaparecimento se constituiria numa perda irreparável e, com isto, se perderiam um conjunto de mensagens e valores do ponto de vista histórico, artístico, religioso, social, bem como científico.

Tal como afirmam Pearson e Sullivan (1995), se o património não fosse realmente valioso para a sociedade ou se estivesse infinitamente disponível e renovável, provavelmente as questões ligadas à sua gestão e conservação não seriam realmente tão importantes.

A reacção das comunidades tem sido positiva e pode-se notar uma grande expectativa pelo facto de esta acreditar que a preservação da arte pode ser um factor que venha contribuir positivamente para melhoria das condições de vida das mesmas.

Daí pensarmos ser necessária a inclusão das comunidades locais nos futuros projectos de exploração turística, para que de facto esta sinta os benefícios directos deste património e compreenda cada vez mais a necessidade da sua protecção.

O processo de consciencialização deve ser constante e deve ser sempre seguida de acções de avaliação para compreendermos o impacto ou os resultados do mesmo.

Tal como afirmam Oosterbeek e Bahia, o património arqueológico é um elemento estimulador da compreensão da história, da memória coletiva, da cultura, da paisagem. Preservar e estudar têm como corolário lógico a posterior divulgação (OOSTERBEEK e BAHIA, 2014, p. 145).

CONCLUSÃO

Com este estudo foi possível sistematizar a informação arqueológica sobre o sítio e iniciar a sua interpretação, ao mesmo tempo que se procurou organizar elementos para posteriormente servir de contribuição para instrução do processo de classificação a património mundial.

Sem dúvidas que este trabalho representa apenas o início de um longo processo que tencionamos prosseguir após o mestrado (mais precisamente na fase do doutoramento), onde se pretende levar a cabo análises mais detalhadas, não apenas do sítio, mas de todo o complexo do Tchitundu-hulu, com emprego de metodologias e tecnologias usadas actualmente no campo arqueológico, mais especificamente no estudo da arte rupestre.

O trabalho a ser desenvolvido na fase do doutoramento, poderá constituir-se num contributo valioso de apoio a classificação do complexo como património mundial, pretensão esta manifestada pelo Governo Angolano, através do Ministério da Cultura.

Por essa razão julgamos ser importante a construção de um plano de gestão para o complexo, que garanta não apenas a sua fruição, mas que assegure a protecção e a conservação da arte para as futuras gerações.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, M. S. 2012. *Rock-Art in Portugal. History, methodology and tradition*. Volume I. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Dissertação de Doutoramento dactilografada).

ALTUNA, R. R. de Asúa. 2006. *Cultura Tradicional Bantu*. Luanda: Paulinas editora, 638 p.

BAUMANN, H. 1954. Relatório Preliminar Sobre as Novas Descobertas de Arte Rupestre no Sul de Angola. In: *Paideuma*, Bd. 6, H. 1, p. 41-45.

BETTENCOURT, J. de S. e COTTA, G. 1962. *Os Grupos Autóctones do Deserto do Namibe*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola. 52 p.

BERROCAL, M. C. 2003. *Paisaje y Arte Rupestre. Ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina*. Madrid: Universidad Complutense (Dissertação de Doutoramento dactilografada).

BWASIRI, E. J. 2008. *The Management of Indigenous Living Heritage in Archaeological World Heritage Sites: A Case Study of Mongomi wa Kolo Rock Painting Site, Central Tanzania*. Johannesburg: University of the Witwatersrand (Master Degree Dissertation).

BREUIL, H. & ALMEIDA, A. de 1964. Das gravuras e das Pinturas Rupestres do Deserto de Moçâmedes (Angola). In: *Estudos sobre Pré-história do ultramar português*. Lisboa: Memórias da Junta de Investigações do Ultramar português, p. 165-175.

BUCO, C. 2012. *Arqueologia do Movimento. Relações entre Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente, da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca. Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Dissertação de Doutoramento dactilografada).

CARVALHO, G. S. de 1961. *Geologia do Deserto de Moçâmedes (Angola). Uma Contribuição para o Conhecimento dos Problemas da Orla Sedimentar de Moçâmedes*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 227 p.

CLARK, J. D. 1958. Schematic Art. In: *The South African Archaeological Bulletin*, Vol. 13, No. 50, p. 72-74.

CLARK, J. D. 1965. Prehistoric Cultures of Northeast Angola and Their Significance in Tropical Africa. In: *The South African Archaeological Bulletin*, Vol. 20, No. 77, p. 38-39.

COLLADO GIRALDO, H. (s.d.). *Arte Rupestre y Territorio: de la Investigación a la Gestión*. (Manuscrito sem data, gentilmente cedido pelo autor).

DART, R. 1950. A Limestone Caverns of Leba, near Humpata, Angola. In: *The South African Archaeological Bulletin*, Vol. 5, Nº 20, p.149-151.

EQUIPA DE PESQUISA FRANCO-ANGOLANA. 2002. *Pesquisas Arqueológicas na Baía Farta (Benguela, Angola)*. Luanda: Editorial Nzila.

ERVEDOSA, C. 1980. *Arqueologia Angolana*. Lisboa: Edições 70, 444 p.

ESTERMANN, C. 1961. *Etnografia do Sudoeste de Angola. O Grupo Étnico Herero*. Lisboa: Junta de investigações do ultramar, Volume 3, 251 p.

ESTERMANN, C. 1960. *Os Povos não Bantu e o Grupo Étnico dos Ambós*. Lisboa: Junta de investigações do ultramar, 286 p.

FEIO, M. 1981. *O Relevo Do Sudoeste De Angola, Estudo de Geomorfologia*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 326 p.

FRANÇA, J. C. 1953. *As Gravuras Rupestres do Tchitundu-Hulu*. Luanda: Mensário Administrativo, 44 p.

FRANÇA, J. C. e ALMEIDA, A. de 1960. Recintos Muralhados de Angola. In: *Estudos sobre a Pré-história do Ultramar Português*. Lisboa: Memórias da Junta de investigações do Ultramar, p.107-124.

FRANÇA, J. C. 1964. Nota preliminar sobre uma gruta Pré-histórica do planalto da Humpata (Angola). In: *Estudos sobre a Pré-história do Ultramar Português*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, p. 59-67.

GARCÍA, I. M. D., COLLADO GIRALDO, H. e ARRANZ, J. J. G. 2009. Evolución de la Metodología de la Investigación Aplicada a la Pintura Rupestre Esquemática en la Provincia de Badajoz (Extremadura, España): *Congresso internacional de arte rupestre*. Parque Nacional Serra da Capivara, p. 390-391.

GOVERNO PROVINCIAL DO NAMIBE 2007. *Plano de Desenvolvimento Integrado da Província do Namibe*. Namibe.

GOVERNO PROVINCIAL DO NAMIBE 2014. *Namibe, Terra da Felicidade*. Luanda: Edições Chá de Caxinde.

GOMES, H., ROSINA, P., HOLAKOOEI, P., SOLOMON, T., VACCARO, C. 2013. Identification of pigments used in rock art paintings in Gode Roriso-Ethiopia using Micro-Raman Spectroscopy. In: *Journal of Archaeological Science*, p 5-8.

GOMES, H.; ROSINA, P.; ANDREA, M. e OOSTERBEEK, L. 2013. Pinturas Rupestres: Matérias-Primas, Técnicas e Gestão do Território. In: *Estudos do Quaternário*,9,APEQ, Braga, p. 45-55.

GONÇALVES V. dos S. 1970. Morfologia descritiva de Choppers, Chopping-Tools e seixos truncados da ponta Negra (Moçâmedes, Angola). In: *O Arqueólogo Português, Vol. IV*, p. 7-17.

GUTIERREZ, M. 1996. *Art Pariétal de L'Angola*. Paris: L'Harmattan, 318 p.

GUTIERREZ, M. 2009. *Arte Rupestre em Angola, Província do Namibe*. Saint-Maur-des-Fossés: Edições Sépia, 151 p.

INSTITUTO GEOGRÁFICO E CADASTRAL DE ANGOLA. 2014. *Relatório técnico de identificação e levantamento dos sítios de pinturas e gravuras rupestre no município do Virei*. Namibe: Departamento Provincial do Namibe.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS (IEPHA/MG) 2009. *Manual Diretrizes para a Educação Patrimonial*. Belo Horizonte: Governo do Estado de Minas Gerais, 105 p.

JOPELA, A. 2011. Workshop Internacional sobre Plano de Gestão do Sítio Arqueológico de Tchitundu-Hulu. Virei-Namibe.

LOPES, F. 2005. *Raman Aplicada ao Estudo de Pigmentos em Bens Culturais- Pinturas Rupestres*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado).

MEDEIROS, C. L. 1981. *Vakwandu, Kinship and Systems of Production of an Herero People of South West Angola*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural. Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 75 p.

LAGE, M.C. S. M.; BORGES, J. F. e JÚNIOR, S. R. 2005. Sítios de Registos Rupestres: Monitoramento e Conservação. In: *Dossiê Arqueologias Brasileiras*, v.6, n.13, p. 19.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA 1982. *Atlas Geográfico*, Luanda. Vol. 1.

MISSÃO DE PEDOLOGIA DE ANGOLA 1963. *Carta Geral dos Solos de Angola, Distrito de Moçâmedes*. Lisboa: Junta de investigações do ultramar, 192 p.

MARTINS, C. 2008. *Arte Rupestre de Angola. Um contributo para o seu estudo numa abordagem à arqueologia do território*. Tomar/Vila Real: Instituto

Politécnico de Tomar e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (tese de Mestrado em Arqueologia Pré-Histórica e Arte Rupestre).

MINISTÉRIO DA CULTURA DA REPÚBLICA DE ANGOLA 2004. Lei do Património Cultural. In: *Diário da República Nº120/05- 1ª Série*. Luanda: Imprensa Nacional.

NAMONO, C. 2010. Resolving the Authorship of the Geometric Rock Art of Uganda. In: *Journal of African Archaeology* Vol. 8 (2), p. 241-249.

NAMONO, C. 2010. *Surrogate Surfaces: a Contextual Interpretive Approach to the Rock Art of Uganda*. Johannesburg: University of the Witwatersrand (PhD Dissertation).

NAMONO, C. 2012. Dumbbells and circles: symbolism of pygmy rock art of Uganda. In: *Journal of Social Archaeology*, p. 418.

OOSTERBEEK, L. 2007. Ordenamento cultural de um território. In: José Portugal, S. Marques (eds.), *Gestão cultural do território*. Porto: Setepés, p. 3-14.

OOSTERBEEK, L. e BAHIA, I. 2014. Socialização do Conhecimento na Educação: O Estudo da Pré-História nas Séries Iniciais do Ensino Formal. In: *Cadernos do Lepaarq*, Vol. XI | nº21, p. 145.

OOSTERBEEK, L. 2012. *Textos de apoio às aulas de Mestrado em Arqueologia Pré-Histórica e Arte Rupestre (Erasmus Mundus Quaternary and Prehistory)*. Tomar. Instituto Politécnico de Tomar.

PÉLISSIER, R. - *Histórias das Campanhas de Angola. Resistência e revoltas 1845-1941*. 1997. Lisboa: Editorial Estampa, Volume II 2ª edição.

PEARSON, M.; SULLIVAN, S. 1995. *Looking After Heritage Places. The basics of heritage planning for managers, landowners and administrators*. Melbourne: Melbourne University Press.

PHILIPSON, D. 2005. *African Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 389 p.

REDINHA, J. 1949. As Gravuras Rupestres do Alto Zambeze. In: *The South African Archaeological Bulletin*, Vol. 4, p. 14, 60.

REDINHA, J. 1974. *Etnias e culturas de Angola*. Luanda: Actualidade Editora, Instituto de Investigação Científica de Angola, 446 p.

RUDNER, J. 1976. An Archaeological Reconnaissance Tour of Angola. In: *The South African Archaeological Bulletin*, Vol. 31, Nº 123/124, p. 99-111.

SANTOS JÚNIOR, J. R. dos 1974a. *As Gravuras Rupestres do Tchitundu-Hulu, Virei-Moçâmedes-Angola*. Porto: Instituto de Antropologia Dr. Mendes Correia. 16 p.

SANTOS JÚNIOR, J. R. dos 1974b. *Arte Rupestre em Angola*. Porto: Instituto de Antropologia Dr. Mendes Correia, 20 p.

SILVA, J. 2011. *Educação Patrimonial. Rememorar para preservar, um direito do Cidadão*. Cuiabá: Secretaria Estadual de Cultura de Mato Grosso, 38 p.

SMITH, B. W. 1995. *Rock Art in South-Central Africa*. Cambridge: University of Cambridge (PhD Dissertation).

SMITH, B. W. 2006. Reading Rock Art and Writing genetic history. Regionalism, ethnicity and the rock art of Southern Africa. In: *The Prehistory of Africa*, p. 79-92.

SMITH, B. W. & OUZMAN, S. 2004. Taking Stock: Identifying Khoekhoen Herder Rock Art in Southern Africa. *Current Anthropology*, 45 (4) August/October :499-526.

ZUBIETA, L. F. 2010. *The Rock Art of Chinamwali: Material Culture and Girls Initiation in South-Central Africa*. Johannesburg, University of the Witwatersrand (PhD Dissertation).

Bibliografia Consultada na Internet:

ICOMOS - *Carta Internacional do Turismo Cultural*. Gestão do Turismo nos Sítios com Significado Patrimonial Adoptada pelo ICOMOS na 12.^a Assembleia Geral no México, em Outubro de 1999 (consulta em linha, em 03.10.2014, em <http://www.patrimoniocultural.pt/>).

REPRESENTAÇÃO DA UNESCO NO BRASIL (consulta em linha, em 18 de Agosto de 2014, em <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/>).